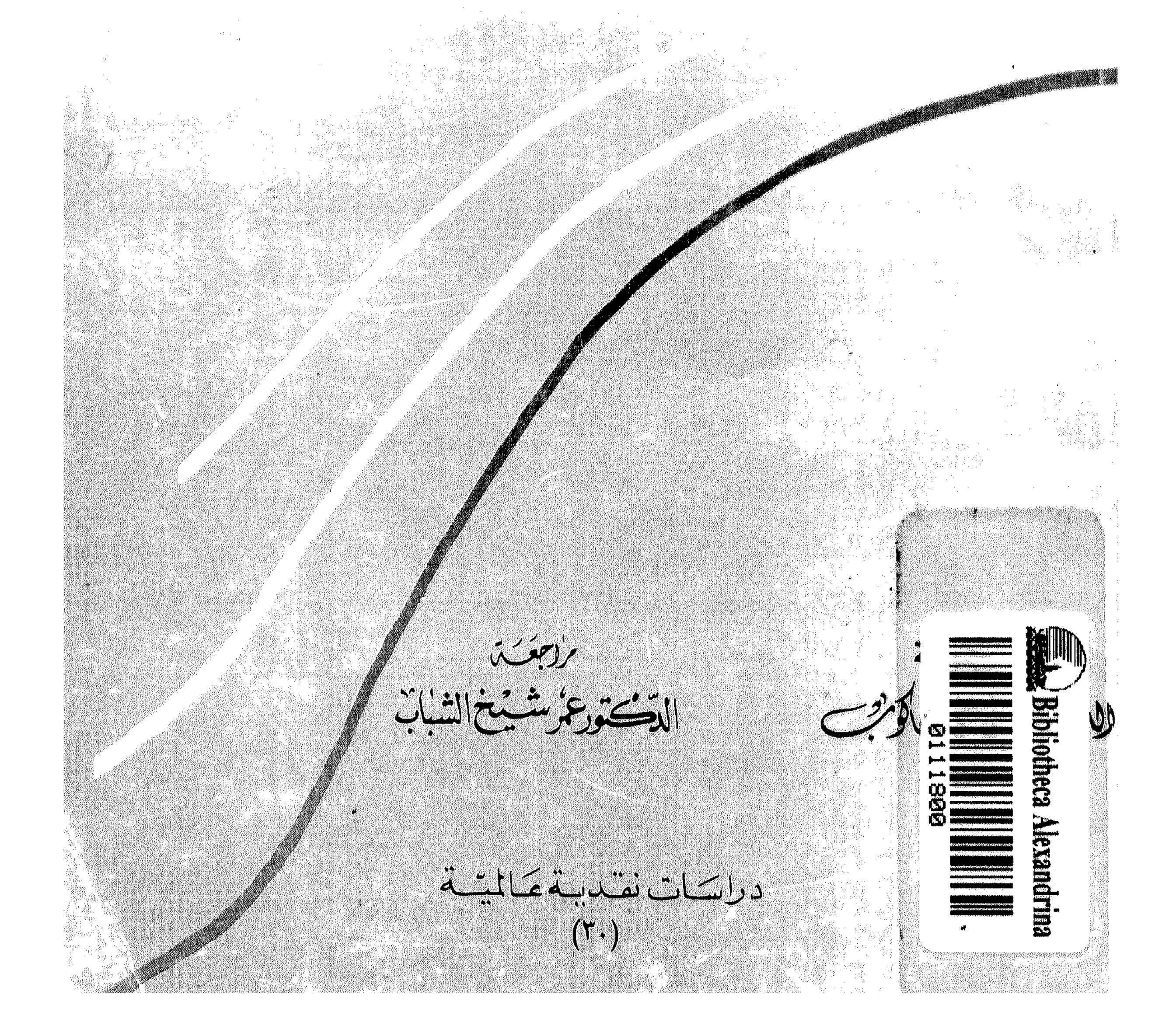
هربرت ريد

طبيعة الشعر



مراجعة

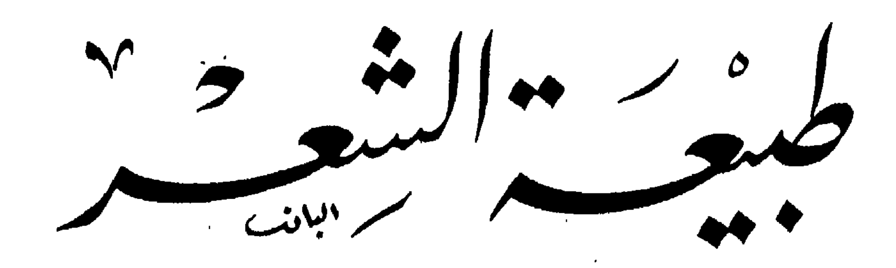
الدكتور عمر شيخ الشباب

دراسات نقدية عالمية

(٣٠)

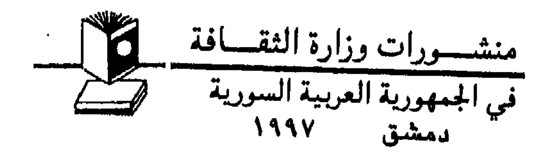
الإشراف الفني زهير الحمو

هربرت ريد



ترجمة
الدكتور عيسى علي العاكوب

مراجعة
الدكتور عمر شيخ الشباب


منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٧

العنوان الأصلي للكتاب:

THE NATURE OF LITERATURE

HERBERT READ

دراسات نقدية عالمية
« ٣٠ »

طبيعة الشعر = The Nature of Literature / هربرت ريد؛
ترجمة عيسى علي العاكوب؛ مراجعة عمر شيخ الشباب . -
دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٧ . - ١٤١ص؛ ٢٤سم . -
(دراسات نقدية عالمية؛ ٣٠)

١- ٨٠٨,١ ر ي د   ٢- العنوان ط   ٣- العنوان الموازي
٤- ريد   ٥- العاكوب   ٦- السلسلة
مكتبة الأسد

الايداع القانوني: ع - ٤٠١ / ٣ / ١٩٩٧

بسم الله الرحمن الرحيم

- مقدمة المترجم -

السّير هربرتْ ريد أحدُ أعلام الدّرس الفنّي والجمالي الإنجليز في القرن العشرين. وعلى الرغم من أنّ بعض ماكتبه قد عرض على مائدة الثقافة العربية زادا فكريّا متميزاً، فإنّ جمهرة مؤلفاته لمّا تترجم بعدُ. وإذا ماأخذنا في الحسبان أنّ مصنفات الرجل تنوف -حسب علمنا- على العشرين في ميادين الإبداع الشعري والدرس الأدبي وفلسفة الفن والمدارس الفنية، أدركنا أيّ عالمٍ هذا الذي نترجم اليوم هذا الأثر من آثاره.

أمّا هذا الكتاب الذي أعاننا اللهُ، عز وجلّ، على ترجمته وتقديمه لقارئنا العربي، فهو مجموعٌ من ثماني مقالات، يذكر السير هربرت أنّ بعضاً منها كان قد نُشر أولاً في ثلاثة من كتبه هي: «إحساس المجد» (نشر سنة ١٩٢٩)، و«الشّكلُ في الشعر الحديث» (نشر سنة ١٩٣٢)، «وفي الدفاع عن شلي» (نشر سنة ١٩٣٦)، كما أنّ بعضاً منهانُشر في كتابه «العقل والرومانسية» (نشر سنة ١٩٢٦). ثم نشر ريد هذه المقالات مضيفاً إليها مقالات أخرى في كتاب له سمّاه» طبيعة الأدب « The Na-

ture of Literature» وصـدر ضـمن سلسلة كـتب إيفـرغـرين عن دار «غـروف» في نيـويورك. وهو الكتـاب الذي اعـتـمدناه في ترجـمـة هذه المقالات. والكتاب فـي قسمين رئيسيْن هما «طبيعة الشعر» و«دراسات خاصة»، مماأذن لنا أن نترجم قسمه الأول «طبيعة الشعر»، ونسمه بهذا الاسم الذي اختاره له المؤلف نفسه.

أما منزلة المؤلّف والكتاب فنحتكم فيهما إلى ماجاء في «ملحق التايمز الأدبي»، حيث يطالعنا هذا الوصف:

«في هذا الكتاب يمضي بنا السير هربرت ريد، أحدُ النقاد الإنكليز البارزين وأحد شعراء عصرنا، في رحلة في الكشف الأدبي تُفضي بنا «إلى أصقاع غريبة مجهولة في العقل البشري». ويأتي السير هربرت بتناول جديد لحقول النظرية الجمالية والتذوّق الجمالي حين يوجه النقدَ الأدبيّ وجهةً نفسية جديدة. ويوجه المؤلفُ انتباهه أولاً إلى طبيعة الشعر، فيسبر أغوارَ شخصية الشاعر، وطبيعةَ العملية الإبداعية، والتجربة الشعرية. وهو يتفحّص العمل الفني نفسه، ويلقي ضوءاً جديداً على بنية القصيدة، دارساً الشكلَ العضويّ والشكل المجرّد، وأسلوبَ العبارة الشعرية، ومكانة الأسطورة في الشعر... إنّه صنيعُ إنسان على مستوى رفيع، تلتقي فيه صفاتُ العالم والنّاقد والشاعر».

وحين أقدمتُ على ترجمة هذه المقالات كان همّي الأول أن أضع بين يدي القارئ الكريم ماأحسب أنّ فيه إغناء لتجربته في تناول الفنّ الشعري وتبيُّن مسالكه في نفس مبدعه وتشكيل عبارته. وقد عملتُ مااستطعت إلى ذلك سبيلاً على أن تأتي لغة الترجمة عربيةً صافية؛ لعلمي أنّ مجاز

اللغة، وخاصةً في المترجمات، كثيراً ماكان عائقاً بين دلالة النصّ وقارئه. ولم آلُ جهداً أيضا في أن أحصّل الدلالة الدقيقة للنصّ، ثم أضعها بين يدي القارئ العربي.

وقد اقتضت الدّقةُ في نقل النصّ أن أستعين بالصديق الدكتور عمر شيخ الشباب (من قسم اللغة الانكليزية في جامعة حلب) حيث قرأتُ عليه مترجماتي، وتابع هو في الأصل الانكليزي، وقد أفادت الترجمة من تجربته، فله شكري.

وإن كان لي من كلمة أخيرة، فهي أنني أحمد الله حمداً يوازي نعمه ويكافئ مزيده، لما يسّر وأعان وأبان، وأسأله بنبيّه الكريم محمد عليه الصلاة والسلام أن يجعل كلّ ماأعمل خالصاً لوجهه الكريم، وأن يفيد منه قرّائي الأعزاء، إنه نعم المولى ونعم النصير.

الدكتور عيسى علي العاكوب



مقدمة المؤلف

لقد كان أن شهدنا في الربع الأخير من القرن المنصرم غياب المقالة «الممتازة». ومنذ مائة سنة خلتْ، وعلى يدي ماكولي، كانت صوتَ المرجع الحقيقي المهيب والجهوري. وإثرَ هذا بجيلٍ أعطى أرنولد وباجوت الشكل صفاءه الأخير، ثم بمجيء بيتر كانت المقالة في انحدار، حيث صارت تعبيريّةً ودقيقةً، لكنها كانت منمّقة بإفراط وحافلة بالأدبية.

ومنذ أيام بيتر ظهر إلى الوجود كتّاب مقالات جيدون، لكن الشكل ضُحّي به تدريجياً تحت إلحاح السرعة المتزايدة للصحافة. ولقد فسحت المجلات الفصلية والشهرية، وهي وحدَها النصيرُ الفعّال لهذا الضرب من الصحافة، المجالَ أمام المجلات الأسبوعية والجرائد اليومية؛ وعلى الرغم من ذلك فإنّ اثنتين أو ثلاثاً من المجلات القديمة ماتزال على قيد الحياة، وهي في طور الاحتضار لأنها لم تعد تروق جمهوراً مفعماً بالحيوية. أما الاستثناءات في زماني فهي «ملحق التايمز الأدبي» الذي ينشر كلّ أسبوع حتى الآن مادة لها طول المقالة، وكذا «الكرايتريون». وفي هاتين الصحيفتين كانت قد ظهرت قبلُ معظمُ المقالات التي يعاد طبعها اليوم.

أمّا طول المقالة فهو بين ٣,٥٠٠ - ٥,٠٠٠ كلمة. وماكان أقلّ من

٥٠٠ ,٣كلمة يغدو نبذةً أو عرضاً سريعاً -لكنه استجابةً لضرورات الصحف اليومية والأسبوعية يكون عموماً أقلّ من ذلك بكثير؛ أي بين ١,٠٠٠ و٥٠٠ ,١كلمة فقط. ولامورابة في أنّ الحدّ الأعلى لطول المقالة تقرره أيضاً اعتبارات صحفية: فأيّ شيء أكثر من ٥,٠٠٠ كلمة لايتناسب والأبعاد المحدّدة والاهتمام المتنوع لدورية ما، وربما يكون مقداره وفقا لما يكون القارئ العادي مهيّاً لأن يستغرق في قراءة حجم غير مستقر. وأريد أن أقول، منطلقاً من وجهة نظر الكاتب، إنّ هذا الحدّ الأعلى يتمثّل ذهنيّاً بقدر مايريد أي إنسان ذيّ إحساس بالشكل أن يكتب في موضوع معروض عليه -أعني بقدر ذلك مالم يكن أكثر منه كثيرا. إنّ خمسة آلاف كلمة تعطي المرء متسعا ليبحث، ويدرس المظاهر المتباينة للموضوع، وليستجمع البيّنة المناسبة، ويستخلص النتائج المطلوبة، إنّ ماتقدّمه المقالة هو فكرة عامة ؛ فهي لاتقدم سيرةً، ولاتحليلاً نقديّا، ولاتأريخاً، ولابحثا. فالمقالة شخصية في تناولها، لكنها ليست صميمة، وهي موضوعية أكثر منها استطرادية. وفي أي موضوع ذي شأن ينبغي أن تقدّم وجهةُ نظر عصر أو جيل، ينبغي أن يعاد النظر في المسلّمات في ضوء المعارف الجديدة.

أما مايُناط بالمقالة فلايمكن أن تضطلع به زاوية محدّدة في عمود أو باب أو استعراض سريع. وإذا ماتوارت المقالة من ميدان ممارستنا الأدبية، فإنّ وسيلة تثقيف واضحة جداً ستتوارى معها. وسيستمرّ وجود العالِم؛ لأنّ لديه فراغاً أو فرصة لدراسة موضوع مامن مصادره الأولى، وسيكون ثمة تزاحم على مطاعم الأدب ذات الوجبات الخفيفة. أما الشخص الوسط،

هاوي الأدب، الإنسان ذو الذوق المهذّب، الذي يعطي بغلبته للأمة درجتها من الحضارة -هذا الأنموذج سيفتقد سندَه، ويغيب عن الوجود.

لقد أسلفتُ أنّه في زمان بيتر كانت المقالة في انحدار. لكنني لاأشركُ معاصريَّ تماماً حطّهم من قدر هذا الرجل: فلم يكن أسلوبُه عقيماً في سائر الأحوال، وكان متمتعاً بحساسية مرهفة. لكنه لأسباب ليس ههنا مكانُ تبيانها كان عملُه يرسم نهاية وضعٍ مافي النقد الإنكليزي -وضع وصفَه هو نفسُه بأنّه «النمط التام» -ذلك «الظلّ المحدّد من اللاّمبالاة، النمط التّام للقرن الثامن عشر، الذي قد يُعتقَد بأنّه يسم ثقافة كاملة في معالجة المسائل المجردة». وما إن اندثر ذلك النمط حتى كان الحقل مفتوحاً ليتوزّعه المعلّمون الجادّون والصحفيّون الذين همهم تسلية الجمهور. ولقد جازفوا بمزاعمهم القوية حين ذهبوا إلى القول إنّه إذا ماظهر كاتبُ مقالة مرموق ذو وجهة نظر حديثة وإعداد علمي، فإنّه سيخفق في أن يجد له مكانا دائما. وأشير هنا إلى الراحل ج.م. روبرتسون، الذي تُهمَل مقالاته الآن إهمالاً تامّا، ولاشك في أنها لم تقدَّر حقّ قدرها تماماً في حياته. ولعلّ روبرتسون كان صعباً على جيل دأبُه التسلية، وربما كان لديه اهتمامات كثيرة جداً بأن يقود التفاني في نزاع حزبي. ولم يتوافر لأسلوبه، فضلاً عمّا تقدّم، شيءٌ من الجماليّات التي تجتذب القارئَ العارض.

وفي أية حال، لديّ شكوك فيما إذا كان النوع الخاص من الوضع العلمي الذي يمثّله روبرتسون منسجماً والاعتبارَ الأساسي لقيم الفن غير العقلانية. وأذكره فقط لأدلّل على أنه، على الرغم من مثالبه جميعاً، كان كاتبَ مقال على النهج القديم مع شيء جديد، ولم يحالفه النجاح في الظفر بآذان مصغية.

وليس لزاماً أن يكون المزاجُ العلمي لعصرنا ذلك المزاج الذي يحتاج الفنانُ والناقدُ بوصفه ممثّلا للفنان، إلى أن يتصالح معه. ولقد كان الفنُّ والعلمُ دائماً منهجيّن مستقلّين لاكتشاف الحقيقة وتقديمها . لكنه ماإن أرسيت قواعد دائرة من دوائر العلم يكون العقل موضوعها ، حتى ظهر إلى الوجود وضعٌ جديد. لأن العالِم لم يستطع لأمد طويل أن يسير هذا الحقل من دون أن يكون على صلة، ومن دون أن يلزَم بالتكيّف، بتلك النتاجات التي أبدعها العقلُ البشري، هذه التي ندعوها أعمالاً فنّية، ويعني هذا أن علم النفس يصطدم مباشرة بحمى الناقد الأدبيّ -يُغير عليه وينتهبه ويتركه بلقعاً محزناً من الأحكام القبْلية اللاشعورية. لقد كانت مناقشتي لتأكيد أنه في هذه الحال ينبغي على الناقد أن يثأر، وينتزع من علم النفس أمضى أسلحته. وقد استُدرجتُ شيئاً فشيئاً نحو نمط نفسيّ من النقد الأدبي؛ لأنني قد استيقنتُ من أنّ علم النفس، وخاصة منهج التحليل النفسيّ، في مقدوره أن يقدّم تفسيرات لعدد من الإشكالات التي تتصل بشخصية الشاعر، وتقنية الشعر، وتقدير جماليات القصيدة. أما الرقعة الواسعة التي بسطتُ عليها هذا النمط من النقد فليستْ مصوّرةً في هذا الكتاب - وعليّ أن أحيلَ القراء إلى دراساتي عن ورد زورث (طبعة فيبر، ١٩٤٩) وشلي (طبعة هينمان، ١٩٣٦) لأضع بين أيديهم مقالات أكثر استجابة لهذا الأسلوب من الدرس. لكنه على امتداد الخمس عشرة سنة التي كتبتُ فيها هذه المقالات التي جُمعت الآن، كان توجهي هذا ، وهو في ذلك مواكبُ معرفتي المتنامية لعلم النفس الحديث، أن ينحو بالنقد الأدبيّ منحى سيكولوجياً.

وأنا مُقرٌّ بأنّه مايزال ثمة نشاطٌ أكثر سيرورة حقيقٌ بأن يحمل اسم النقد. وعلى الرغم من كرهي فكرة «الذوق» (لأنّ الذوق الجيد عند جيل هو ذوقٌ فاسد عند جيل تال، حتى إنه يحدث أحياناً أن يغدو والذوق الفاسد في مرحلة «أنيقاً» في مرحلة لاحقة) فإنّ ثمة تبادلاً مافي إيماءات تقدير جمال الأشياء، وهو جزء من السلوك المتحضّر لمجتمع من المجتمعات. وليس لزاماً أن تكون كلُّ مناسبة نظفر بها للتعبير عن إعجابنا بشاعر أو رسام، أو عدم تذوقنا إياه، مناسبةً للتحليل -وفي مستطاعنا أن نعوم على سطح موضوعٍ ما، ونظلّ على الرغم من ذلك مدركين أغواره. ومن هنا فلستُ أريد أن أجعل المنهجَ النفسيّ في النقد المنهجَ الوحيد، فماأريده هو فقط أن أبرز أهميته، وأن أدلّل على أنه على هُدىً منه ينبغي أن تتقدّم معظمُ أحكامنا الأدبية نحو محكمة التنقيح.

هربرت ريد



(١)
الشكلُ العضويّ والشكلُ المجرّد

إذا ماحدث أن يكون الناقدُ الأدبي شاعراً أيضاً (وهو شاعر يوسم عادةً بأنه فاشلٌ) فإنّه سيكون عرضةً للوقوع في مزالقَ لاتعكّر صفوَ الهدوء الفلسفي لزملائه الأكثر نثرية. ولعلّ في مقدوره أن يُحكِمَ نظريّته وممارستَه النقديتيْن بموضوعية تامّة، ناظراً إلى الأدب بوصفه مادةً يمكن أن تُقاس، وتُقارن، وتقوَّم. وذلكم منهج النقد العلميّ، ومالم نمزج النقد بالانطباعيّة العاطفية، فإنّ هذا المنهج وحدَه ينبغي أن يظلّ المثل الأعلى الممكنَ للنقد. أما الناقد الذي يكون شاعراً أيضاً فإنّه سيقف أمام معضلة من نوع خاص. فقد يُحكِم نظامه في النقد العلمي بموضوعية كاملة، لكنه في لحظات أخرى من حياته، في مزاج آخر، يَشعر بدافعٍ إبداعيّ، وسيكتب -مستجيباً لهذا الدافع -الشعرَ الذي لايدين بشيء لنظرياته النقدية. وهذه القصائد، سواءً أكانت جيدةً أم رديئة، هي على الرغم من ذلك أحداثٌ في حياته، وهي أكثرُ حيويةً من أية نظريات عقلانية يمكن أن يكون قد ظفر بها بقراءته شعرَ أُناسٍ آخرين. وعندما يسعى مثلُ هذا الناقد الشاعر إلى سبْرغوْر مسألة أساسيةٍ كشكل الشعر وبنْيته لايكونُ في مقدوره أن يتخلّص من معالمِ تجربته الخاصة، وعليه آنئذ أن يقيم توافقاً بين نظريته وممارسته بطريقة ما.

وبصرف النظر عن أمثال هذه التجارب في حاليَ الخاصة، فإنّ هذه

المقالة يمكن أن تكون أبسط ممّا هي عليه. وعليّ أن أكون قادراً على اتخاذ موقف محدّد أو أنضم إلى مدرسة تقليدية. وابتغاءَ إيضاحٍ أكثر أقول إنّ نظريتيّ في الشكل الشعريْ إما أن تكون كلاسيةً وإما أن تكون رومانسية. وحين أتخذُ موقفاً فكريّا صرفاً ستكون كلاسية، أما عندما أقف موقف الاعتراض على المصطلحات التقليدية للنظرية الكلاسية، وأحاول ربط هذه المصطلحات بتجربتي الخاصة، فلن أجد ثمة تطبيقاً -ذلك أن تجربتي ستتجاوز نطاق التقسيم الكلاسي- الرومانسي.

ولديّ هاجسٌ بأنه ضروريّ أن أميزَ بين ضربينِ من الشكل، سأدعوهما العضويّ والمجرّدُ أما المجرد فيتولّد عن العضوي، لكنّه يمثّل تثبيتاً للعضويّ في صيغة خاصة. ودعْني أوضحْ هذه المسألة بمقايسةٍ مستَمّدة من الفنون التشكيلية، التي هي أكثر موضوعية. فحين غزت القبائلُ البدوية المعروفة بالسكيثيّة جنوبي روسيا في القرن الثامن قبل الميلاد، جلبتْ معها فنّاً محدّداً في مجاله، ومؤلّفاً من زخارف معدنية مختلفة، استُخدمتْ في تزيين صهوات الجياد، والأسلحة، والأكسية. وقد أخذتْ مثلُ هذه الزخارف عموماً شكلَ تماثيلَ لحيوانات قوية ونشطة جداً -من الأيائل، والرنّة، والأُسُود، والنُّمور، والنُّسور. وكانت التصميمات الفنية مخْضَعةً لأسلوب خاص تقريباً؛ أعني أنّ الشكل الطبيعي للحيوان شُوِّه في غمرة الاهتمامات بالإيقاعات المؤلّفة من خطوط والمظهرِ الحركي. وعليّ أن أصف مثلَ هذه الأشياء بأنها عضوية؛ ذلك أنّ كلّ انتقالٍ من الحقيقة إلى الطبيعة هو في الوقت نفسه تكثيفٌ للحيوية الطبيعية.

استقرّ السكيثيّون في جنوبي روسيا، وتطوّر فنُّهم تطوراً طبيعيّاً. ونلمح أنّ الدوافع الحيوانية التي استخدموها أولاً مفردةً بدأتْ مضيّ قرنيّن أوثلاثة تُستخدَم في مجموعات ذات قالب واحد. حيث قُوبلتْ في أزواجٍ لتشكّل تصميماً متضاداً، ورتِّبت في صفوف وسلاسل. ويُلحظ في الأنموذج الأكثر تعقيداً والأكثر تطويراً أنّ الحيوانات تُربط في قيدٍ أو لولبٍ،

مما يشكّل نمطاً إيقاعياً فوق السطح المزخرف كلّه -أي سمفونية متناغمة، كما يسمّى.

إنّ الشكل في الأسلوب الحيواني السكيثي مفردٌ، وكاملٌ، وعضويّ. أما في الأسلوب المتأخر فالشكلُ متحررٌ من الدافع الأصلي، وقد جيء به ليفيد بوصفه وحدةً في ترتيبٍ لاصلة له بالدافع الأصلي، بل هو ترتيب مجرّد أو فكريّ للوحدات المعطاة.

ودعني الآن أقدّمْ تعريفاً عاماً لهذيْن الأنموذجيْن من الأشكال:

- الشكلُ العضويّ: حين تتوافرُ للعمل الفنّي قوانينُه الفطريّة الخاصة به، وينبثق عن روحه الإبداعي الحقيقيّ، ويُدمَج في كلٍّ واحد حيّ البنية والمحتوى، فالشكل الناتج من ثَمَّ يمكنُ أن يُوصف بأنّه عضويّ.

-الشكلُ المجرّد: حين يُرسِّخ الشكلُ العضويّ، ويكرّر بوصفه أنموذجاً، ولايعود مقصدُ الفنان مرتبطاً بالفعالية الفطرية للعملية الإبداعية، بل ينشدُ إخضاعَ المحتوى لبنيةٍ محدَّدة من قبلُ، فالشكلُ الناتج من ثَمَّ يمكنُ أن يوصف بأنّه مجرَّد.

وطبيعيّ أن نتساءل بعد هذا عمّا إن كانت هذه الكينوناتُ الأسلوبية المتعارضة تنسجمُ وأيةَ تصنيفاتٍ نقدية مسلَّمٍ بها. ويهيأ اليّ أنها يمكن أن تُربط مباشرةً بمفهوميْ «الرّومانسي» و«الكلاسي» شريطةَ أن تُقبل هذه المفهومات بمعناها الحقيقي؛ أي التاريخيّ. وأرجو أن أتفادى هذه المصطلحات المربكة قدرَ الإمكان، على الرغم من اعتقادي بإمكان تفادي اللَّبس إنْ وضعنا في الحُسْبان المدلوليْن المتميّزين لكلّ مصطلح. ونستطيع أولا أنْ نميّز المعاني تمييزاً قائماً على أساس اللفظ؛ ذلك أنّ الكلاسيّ - Clas-sical» يمكن أن يُقصَر على المعنى التاريخيّ، أما «الكلاسيكي Classicistic-» فتفيد معنى مشتقاً، وعاطفياً وربّما كان علينا أن نكون

جريئين إلى الحدّ الذي يكفي لاستخدام «-رومانتكي- romanticistic» و«رومانسي -romantic» أيضاً[١].

ولعلّ قضيةً تطابق الشكليْن العضويّ والمجرَّد مع المرحلتيْن الرومانسية والكلاسية في تاريخ الفن التشكيلي واضحةٌ إلى القدر الكافي. ويتّفق الانتقالُ من الأنموذج العضويّ إلى الأنموذج المجرَّد دائماً مع الانتقال من مرحلة القهر والقوة إلى مرحلة التُّخمة والصّلابة؛ وذلكم هو الاختلاف التاريخي بين المرحلتين الرومانسية والكلاسيكية.. وواضح تماماً أيضاً أن المرحلتيّن الكلاسيّة والرومانسية ترتبط إحداها بالأخرى في «عجلة الحياة» التي هي العجلةُ الدوّارةُ لنموّ الثقافة، ونضجها، ومن ثم انحدارها. ويتحتّم علينا أن نضع في الحسبان أن مصطلح «رومانسي» خاصة يُقصر غالباً على فن معتمد على العاطفة، فنّ قد يكون رمزاً لمرحلة كلاسيّة وكذا رومانسية أقلّ شأنا. وليكن بيّناً بياناً تامّاً، عند الإشارة إلى هذا الأنموذج من الرومانسية، أنّه في مقدورنا دائماً أن نسمّيه «رومانسية عاطفية».

أمّا الشكلُ الذي أزمع أن أدرسَه في المقالات التالية فيتطابقُ والوحدةَ العضوية للأسلوب الحيواني في الفنّ السكيثي، ويتطابق أكثر من ذلك تقريباً والشكلَ الأنموذجيّ للمظهر الرومانسي في أي تطور ثقافيّ. فهو الشكل الذي تفرضه على الشعر قوانينُ نشأته الخاصّة، دون إقامة وزن للأشكال التي يقدّمها الشعرُ التقليدي. إنّه المبدأُ الأكثر أصالةً والأكثرُ حيويةً للإبداع الشعريّ؛ وامتيازُ الشّعر الحديث في استعادته هذا المبدأ. لكنّه قبل أن يكون في مقدورنا رؤيةُ الكيفيّة التي يأخذُ فيها الشكلُ العضويّ مظهرَه، علينا أن ندرس أولاً طبيعةَ شخصية الشاعر، فعلى أساس طبيعة شخصية الشاعر ينهض صرحُ شكله الشعريّ.

---

(١)- أعطى السيد هربرت جريرسُن هذه المصطلحات عموماً تحديداً دقيقاً جداً؛ وذلك في محاضرته عن: «الكلاسي والرومانسي» في سلسلة محاضرات ليسلي ستيفن (وقد أعيدت طباعتُه في كتاب «خلفيّة الأدب الانكليزي، ١٩٣٢م»، وأنا على دراية بتحديداته حين استخدمتُ هذه المصطلحات في هذه المقالة. «المؤلف».

(٢)
شخصيّةُ الشاعر

إنّ كثيراً من الكتّاب، وخاصةً كتّاب الرواية، كتبوا عن طبيعة الشخصية على هدًى نظريةٍ من النظريات، ولعلّ البحث في مثل هذه النظريات سيكون على حظّ كبير من الأهمية. لكنّ ذلك وجهٌ من وجوه الموضوع الذي أسعى إلى استبعاده من ساحة بحثي الذي بين يديّ الآن، هذا البحث الذي لايُعنى كثيراً بالشخصية كما يتصورّها الكاتبُ تصورّاً موضوعياً على غرار مايتصورّ الأمَر في شخصيته هو نفسه -وإنما الطبيعة الذاتية للشخصية؛ الفعل الذي تؤدّيه في عملية الكتابة: ماينبغي أن ندعوه -باختصار- الوظيفةَ الإبداعية للشخصية. وقد يكون هذا أمراً غامضاً، لكنّ غموضه هو نفسه مايسوّغ لي دراسته. وإذا مااستطعنا أن نقدّم بعض التعريفات مقدَّماً، فإنّنا سنُسدي للنقد خدمةً جليلة. والصحيحُ، الآن، أنّ هذه الكلمة «شخصية» قطعةٌ نقدية خلْوٌ من القيمة تقريباً وتُتقاذَف بين ناقد وآخر، ويندر أن تجد حكماً أدبياً في أيَ مكان الآن لايحولّ نفسه إلى تقريرٍ كهذا: «العملُ الأدبيّ لفلان جيدٌ؛ لأنّه التعبيرُ التّام عن شخصيته». وليست هذه مبالغةً، أتناول أولَ كتابٍ يصل إلى يدي، وإنه المجلّدُ الأول من شكسبير الصّادر عن كامبردج، والمصدَّر بمقدمة عامة للسيد آرثر كلّر -كوج. أجد ثمّةَ هذه الفقرة- التي هي بمثابة ضربة ثلاثة عصافير بحجر واحد:

«. . . مَنْ في مقدوره أن يشكّ في أنّ أيّ إنسان حقيقي، وضيعاً أو رفيعاً، يترك شيئاً من بصَماتهِ في عمله، أو في الواقع يشكّ في وجوب ترك

شيء من هذا في عمله، حين يكون الأدبَ، الذي هو شيء شخصيّ جداً. والأمر كما يقرّره السيد ولتر رالي: «لاأحدَ في مقدوره أن يمشي إلاّ فوق ظلّه. «حقاً، ولكنْ على غرار ماياأتي في التعليق الرائع لكاتب آخر وهو السيد مورتون ليدس: «يمكن أن يكون المؤلف -وربّما يجب أن يكون إلى حدّ ما تابعاً لعمله».

ويذكّرني ذلك بفقرة أخرى، من «الغابة المقدسة» للسيد ت. س. إليوت:

«ليس الشعر تحريراً للعاطفة، وإنما وسيلةٌ تخلّص من العاطفة، وهو ليس تعبيراً عن الشخصية، وإنما وسيلةُ فرارٍ من الشخصية».

«وطبيعي -يضيف السيد إليوت- أنّ أولئك الذين يمتلكون شخصيةً وعواطف هم وحدَهم الذين يعرفون ماتعني إرادة التخلّص من هذه الأشياء». وكان قبلَ ذلك في البحث نفسه قد شرح مرادَه في هذه الكلمات:

«لعلّ وجهة النظر التي أناضلها ترتبط بالنظرية الميتافيزيقية للوحدة المحسوسة للروح: ذلك أنّ مرادي أنّ الشاعر ليس لديه «شخصيّة» يعبّر عنها، وإنما لديه وسيطٌ خاص؛ وهو مجرّد وسيط وليس شخصية، تتجمع فيه الانطباعات والتجارب بطرائق غريبة وغير متوقّعة. أما الانطباعاتُ والتجارب ذوات الشأن للإنسان فربما لاتحدث في الشعر، وأما تلك التي تغدو ذاتَ أهميةٍ في الشعر فقد تلعب دورا ثانوياً جداً في الإنسان، في الشخصية».

ولم أقتبس هذه الفقَر بوصفها موضوعات أنكرُها أو أؤيّدها، وإنما بوصفها إيضاحات لاستخدام كلمة «الشخصيّة» في النقد الحديث، وللاهتمام الجليّ الذي يكنّه النقاد لمغزاها، أو لنواحٍ أخرى. ومهما يكن من شيء، فإنّه سيكون محققّاً أنْ تكون وجهة نظر السيد إليوت استثنائية جداً، وأنها في الواقع اعتراضٌ على الاعتماد الكلّي على مفهوم غامض. وربما فهم السيد إليوت أن فكرة الشخصية غامضة غموضاً لامتخلّص منه، وهو

على أقلّ تعـديل لم يسْعَ إلى تحـديدها. وأنا أعـتـقـد، على أية حـال، أنّ المحاولة ستكون جديرة بالاهتمام.

وليس في مستطاعنا أن نؤمّل بالوصول إلى تحديد للشخصية دونما تعدٍّ منّا، إلى حدّ مـا، على علم النفس، وسيكون نفرٌ من قرائي غير مـرتاحين للنتيجة. وإنّه، على الرغم من ذلك هاهنا مكانُ اتخاذي القرارَ، حتى ضدّ أفاضل أصداقائي في النقد، كالسيد إليوت نفسه. وأحسب أنّ النقد لاينبغي أن يشـغل نفسـه بالعـمل الفني في ذاته فـقط، وإنما أيضـاً بعـمليـة الكتـابة، وبالحال العقليّة للكاتب وهو يتلقى الإلهام -أقصد إلى أنّ النقد لاينبغي أن يشغل نفسه بالعمل الفني بعدَ أن تخلّق فحسب، وإنما أيضاً بمنتجِ العمل، ونشاطه العقلي، وبأدواته. وإن لم يكن ثمة تسليم بهذا فإنه من غير الممكن أن يحقّق في هذا البحث تقدّمٌ مفيد حقيقةً. لكنّه على افتراض اتفاقنا على مجـال النقـد، فإنه ليس في مقـدوري أن أتصوّر آنئذ كيف يقدر النـاقد أن يتجنب الاعتماد على علم النفس العام. وقد يقول قائل إن علم النفس علمٌ مشكوك فيه كثيراً، وليس من استنتاجاته ماهو ثابتٌ؛ لكنّ مثل هذا يمكن أن يجعلنا أمام عالِم نفس أفضل من علماء النفس أنفسهم. وإذا ماابتعدنا خطوة واحدة عن دراسة العمل الفني بعيداً عن المسائل الشخصية جميعاً، فانا نورّط أنفسنا في دراسات نفسية. قد يكون ممكناً، على سبيل المثال، أن نخوض في غمار صراع الرومانسيين والكلاسيين من دون أن يكون في مستودع سلاحنا غير قصبة قياس موضوعية. وقد يوجد تمييز لايخطئ في استخدام الحرف «أ» في القـوافي المؤنثة والأطوال الصـوتيـة الزائفـة[1]، وهو قـد يكون تمييـزاً

١ - القافية المؤنثة: هي قافية مكوّنة من مقطع طويل أو منبور، يليه مقطع قصير أو غير منبور، ونجد الشعراء الانجليز يلجؤون إلى هذا النوع من القافية للهبوط بالأسلوب من مستوى رفيع الى ماهو أقلّ منه، كما فعل جون درايدن في أهجيته «أبسلوم وأكتيوفيل». وهي في الشعر الفرنسي القافية التي تنتهي بحرف الـE الصامت.

أما طول الصوت اللغوي quantity، فالمراد به مقدار مايستغرق النطق بالصوت من زمن. وأهمية ذلك تنحصر في نطق الصوت نطقاً صحيحاً حتى لايتّسم باللكنة. (المترجم) عن معجم مصطلحات الأدب -وهبة.

لايخطئ، لكنه تمييز فاتر. يجب أن نفصل بين الغنم والمعز لكن المسألة المثيرة حقاً -هي أنْ لِمَ يكون بعضُ الناس معزاً وآخرون غنماً -وستظلّ تلك المسألة دونما حل.

ذلكم مبعث إغرائي، من حيث أنا ناقد، بالبحث عن تحالف مع علم النفس، لكنني أؤثر أن أميّز بين حلف عام ومعاهدة ذات التزامات. ومادمت ناقداً أدبياً؛ أعني مادمت عالماً في ميداني الخاص، فانني أصرُّ على حماية حقوقي الإقليمية عندما أدخل في معاهدة مع علم آخر. فأنا أقبل الشيء بقدر مايكون وثيق الصلة بغرضي، وأنبذ أيّ شيء يصطدم ببنية حساسيتي الخاصة. أما عملياً، فإنّه إذا كان ناقد الأدب سيتناول علم النفس دونما تحيّز، فسيجد استنتاجات مهمة مأمونة الجانب، وتكون مقبولة عموما لدى علماء النفس أنفسهم، وفي مقدوره أن يستخدمها بإفادة كبيرة في فهمه للأدب.

وسآخذ، على سبيل المثال، نظرية العقل، لأنها وثيقة الصلة بالبحث الذي أقوم به، بعد أن طوّرها أصحاب التحليل النفسي، وخاصة فرويد. وأنا مدركٌ أنّ ثمة مظاهر أساسية محدّدة للتحليل النفسي نوقشت نقاشاً حاراً من جانب علماء النفس عامة -خاصة ذلك الشطر من النظرية الذي يفترض وجود العقل غير الواعي، أو المنطقة غير الواعية من العقل، ويحدث الآن أن هذه الفرضية الخاصة هي الفرضية التي من المرجّح أن يكون الناقد الأدبي أكثر إغراء بتبنّيها. ودعْه يحذّر كلّ الحذر، فالحاصل، كما حذّرنا أحد علماء النفس، أنّ «كلّ استخدامات مصطلح «العقل غير الواعي» التي تتضمن أنه كينونة، من مثل القول: إنّ الأفكار في العقل غير الواعي، أو إنّ العقل غير الواعي فعّال، تنبي عن موقف لاأثر فيه للتفكير والتمييز -أو عن الجهل»[٢]، وفرويد نفسه -كما سنرى- ليس غِراً في هذا الصدد. ويخيّل إليّ على أية

٢- هنري هربرت جسدأرد «العقل غير الواعي في التحليل النفسي»، مشكلات ذات صلة بالشخصية (١٩٢٥)، ص٣٠٠.

حال -قبل أن نشرع في انتقاد فرويد، أو حتى قبل أن نستخدم أياً من مصطلحاته- أننا يجب أن نستيقن من معرفتنا معناها. وكثيراً مايحدث في بحث جديد[٣] أن يكون فرويد نفسه قد أعطى خلاصة مركزة لنظريته. فهو يقول:

«إنّ تقسيم الحياة العقلية على ماهو واعٍ وماهو غيرُ واعٍ هو المقدمة المنطقية الأساسية التي بُني عليها التحليل النفسي، وهذا التقسيم وحدَه يجعل ممكناً للتحليل النفسي أن يفهم العمليات العقلية المرَضيّة، التي هي شائعة وذات أهمية، ويصنفها علميّاً. وليكن مقرّراً مرة أخرى وبتعبير آخر: ليس في مقدور التحليل النفسي أن يسلّم بفكرة أنّ الوعي جوهرُ الحياة العقلية، وإنما هو مرغم على النظر إلى الوعي من حيث هو خاصية واحدة من خاصيات الحياة العقلية، يمكن أن تتعايش مع خاصياتها الأخرى، وقد تكون غير موجودة».

ويبين فرويد بعدئذ كيف نكون مضطرين إلى إقرار مفهوم «العقل غير الواعي»: «لقد وجدنا -أعني لقد كنّا مجبرين على افتراض -أنّ عمليات عقلية فعّالة جداً أو أفكاراً توجد وتستطيع أن تولّد في العقل كلّ التأثيرات التي تحدثها الأفكار العادية.. دون أن تغدو هي نفسها واعية،... هذه هي النقطة الأساسية التي تتدخّل فيها نظرية التحليل النفسي مع تأكيد أنّ مثل هذه الأفكار ليس في مقدورها أن تصبح واعية، لأن قوةً ما معارضةٌ لها، وأنّها قد تصبح واعية بطريقة أخرى، وأن المرء، من ثم، سيرى ضآلة اختلافها عن العناصر الأخر، التي يسلّم بعقلانيتها. ومايجعل هذه النظرية غيرَ قابلة للدحض أنه في تقنية التحليل النفسي أداةٌ توجد القوةَ المعارضة، ويمكن أنْ تنّحى هذه الأداة جانباً، كما يمكن أن تُجعَلَ الأفكار التي هي موضوع الدراسة مدركةً. نحن نسمّي الحال التي وُجدت فيها الأفكار قبل أن تُجعل مدركة «الكبْت»، ونؤكد أن القوة التي بدأت الكبت وهي تحافظ عليه تُتَصوّر

٣-الأنا والهذا (الترجمة الانكليزية ١٩٢٧).

على أنّها «مقاومة» أثناء إجراء التحليل . . . . ونرى، على أية حال، أنّ لدينا ضربين من العقل غير الواعي -ذلك الضرب المتوازي لكنه قادرٌ على أن يغدو واعياً، وذلك المكبوت الذي ليس في مقدوره أن يغدو واعياً في الطريقة المألوفة . . . أما ذلك المتوازي وغيرُ الواعي بالمعنى الوصفي فقط دون المعنى الفعّال فتدعوه «قبلَ الواعي»، وأما مصطلح «غير الواعي» فنقصره على «غير الواعي -المكبوت» بقوة . . . ».

ذلك اقتباسٌ طويل، لكنه جوهريٌّ لاستخدام هذه المصطلحات «الواعي»، و«قبل الواعي»، و«غير الواعي» ولاستخدامها في معنى مسلّم به . إنّ الكلمات التي استخدمها فرويد أُخضعت للنقد، وهو لم يكن يخشى تنقيح مصطلحاته وجعلها أكثر دقة .

يذهب فرويد في العمل الذي اقتبستُ منه إلى إلى أنه «في كلّ فرد ثمة تنظيم محكم للعمليات العقلية، ندعوه «أناه»، ويمكن أن يكون هذا تحديداً أولياً لـ«الشخصية» التي أبحث عنها . وهذا الأنا مطابقٌ للتدفّق الواعي لأفكارنا، وللانطباعات التي نتلقّاها، وللأحاسيس التي نعانيها . كذلك فإنّه عن هذا «الأنا»، عن هذا التنظيم المحكم للعمليات العقلية تبعاً لفرويد، ينشأ الكبت «الذي تتمّ من خلاله محاولةٌ لاقتطاع نزعات محدّدة في العقل من الوعي وكذلك من صور تظُّهرها ونشاطاتها الأخرى أيضاً» . ويمضي فرويد، مقتفياً أثر كاتب نمساوي آخر هو جورج كرودك، إلى ماهو أبعد من ذلك فيزعم أن سلوك «الأنا» طوال الحياة سلبيّ أساساً -ذلك أنّ قوى مجهولة وعصيّة على الضبط هي التي تتولّى- إن جاز التعبير -إحياءنا . لكنّه يمكن الافتراض أن هذه القوى متأصّلة، ومتميزة لدى كلّ فرد -مشكّلةً في الحقيقة تلك الذخيرةَ من الغرائز والعواطف التي نكبتُها كبتاً عادياً، لكنها تكون تحت رقابة عقلنا الواعي في حال غير مستقرة . ويعطي فرويد هذه الذخيرة اسم ألْهذا -Id»[1]؛ لأنه المظهر الموضوعي لـ«الأنا» .

١- ذلك الجانب اللاشعوري من النفس الذي يعتبر مصدر الطاقة الغرزية أو البهيمية . (المترجم) . انظر : المورد، ١٩٨٦ .

ولدينا كلمة أخرى قريبة من كلمة «شخصية»، وغالبا ماتستخدم بالتبادل معها، وتتغاير معها أحيانا -وأعني كلمة الشخصية الخلقية -Charac ter[٢] وفي مقدورنا أيضاً أن نربط هذا المفهوم بالخطة العامة لعلم النفس الفرويدي. ويمكن أن توضّح الشخصية الخلقية بأنّها ميلٌ في الفرد ناشئٌ عن كبت دوافع محدّدة وسيكون بطريقة أخرى حاضراً في الشخصية؛ ومن هنا فإنها، إلى حدّ ما، أكثرُ حصراً من الشخصية الخلقية، التي لها دائماً مثل هذا المظهر الإيجابي، هي في الواقع حصيلةُ صورٍ محدّدة من الثبات أو الرفض مفروضة على تدفق الوعي. فالفيضان يصل فقط الى الشخصية الخلقية والميل حين يحصر بين الضفاف.

وقبل السعي إلى تبيّن كيف يُربَط عقل الشاعر بهذه المفاهيم المختلفة، دعني أستنتج إثبات صحة التحليل العام للعقل الذي قام به فرويد من جهة غير متوقعة، من عملٍ نُشر أولاً منذ خمسين The Prison، تأليف هـ. ب. بروستر، وهو حوار فلسفي على حظ كبير من القوة والأصالة، وفي هذا الكتاب وجدت هذا التحديد للشخصية:

«نعيش نحن في شبكة من الذكريات المتآلفة، وخارطتُنا العامة -الخارطة التي بفضلها نعرف بوضوح تقريباً أين ينبغي أن نضع الشيء، وندرك التشابهات، ونشكّل الأصناف، ونصنع النظام من الفوضى، ونكدّس الخبرة -شبكةٌ من الذكريات. وإحدى أنفسنا، النفس ذات الصوت الأعلى والتي نفكّر فيها حين نقول أنا، تماثل بقعة على تلك الخارطة، حيث الذكريات الأكثر تكراراً وشيوعاً تقطع كلٌّ منها الأخرى كما تتقاطع خطوط السكك الحديدية لبلد ما في عاصمته».

سيكون جليّاً أن هذا التعريف يدنو تقريبا من تصوّر فرويد للأنا من

٢- الشخصية الخلقية هي مجموع العادات والعواطف والمثل التي تميز الفرد وتجعل أفعاله ثابتة نسبيا، ويمكن توقع صدورها عنه. (المترجم عن معجم مصطلحات الأدب -وهبة).

حيث هو «تنظيمٌ محكم للعمليات العقلية». وثمة الكثير في حوار بروستر مما يمكن أن يلحق بعلم النفس الفرويدي، فما تلك الحال العقلية التي يعارض بها بروستر الشخصية -على سبيل المثال- غير «ألهذا -Id» غير الواعي لدى فرويد.

وسيكون من السهل تقديم المزيد من الأمثلة التوضيحية في فن الأدب مما ينتصر لتعريفنا الأولي للشخصية، لكنّه مادامت هذه الأمثلة ترتبط غالبا بفكرة «الطبقة»، وتلتبس بها أحيانا، فعلينا أولا أن نقوم بتمييز واضح بين الاثنتين. فكلمة «الشخصية الخلقية character» مشتقة من كلمة يونانية تدلّ على علامة منقوشة، شارة مميّزة؛ وهي في الاستخدام الشائع تعني دائماً إنساناً مصوغا على أنموذج راسخ، وثابت، وقوي. وفضلا عن ذلك فإنّ استخدام الكلمة بتلك الصورة الأدبية المعروفة «وصف الشخصية»، التي استخدمها فيها ثيوفراستوس وفوفناج وآخرون، يعطي المدلول نفسه: أنموذجاً راسخا. ويتبنّى علماء النفس الوصفيون التصورّ نفسه، ويمكن أن يستشهد ها هنا بتعريف مونستربيرغ Munsterberg بوصفه أنموذجيّا. فالشخصية الخلقية -كما يقول-: «قوة الحفاظ على الدافع المنتخب مسيطراً طوال الحياة». والصعوبة التي تكتنف مثل هذا التعريف هي أن الشخصية الخلقية تعني ضمناً قوة أو قدرة أو عزماً أو طاقة، وليس ثمة نظرية كافية عن السببية بالنسبة إلى هذا الضرب. ولقد أمدّنا المحلّلون النفسانيون بهذا، وأحسب، بالإضافة إلى ذلك، أنّ فرضيّتهم هي الفرضية ذات الإيحاء الأكبر لغرضنا. وهم ينظرون إلى المنع بوصفه أساس «الشخصية الخلقية». ولعلّ التعريف الذي يمكن أن نوافق عليه بوصفه أنموذجاً إنما هو تعريف الدكتور رُباك، الذي يقول: «(الشخصية الخلقية حصيلة) ميل نفسي -جسمي باق لمنع الدوافع الغرزيّة وفقا لمبدأ منظّم[1]. والآن فإنّ ثمة كلمات

١- «character and Inhibition» مشكلات الشخصية. . .، ص١١٨

مختلفة في ذلك التعريف المكثّف جداً في حاجة إلى الشرح. لقد أشرت إلى المنع قبل، لكننا إن لم نتنبّه إلى قبوله في معناه الذي له في التحليل النفسي، فإنني أعتقد أنه من المناسب أن نتّخذه أساساً لتعريفنا إذا مانظرنا إلى «الميل إلى المنع» بوصفه «رغبة في الكبح»، في المعنى الخلقي الشائع ليس غير. كذلك فإنّ عبارة «الدوافع الغرزيّة» ليست في حاجة إلى أن تعطى معنى سوى معناها العادي. وثمة غرائز كثيرة بالإضافة إلى غريزة الجنس، وإذا ماكانت غريزة أكثر إلحاحا من غريزة أخرى فإنه يخيّل إليّ أنها غريزة حب الاجتماع. وثمة فقرة في ذلك التحليل النافذ «للشخصية الخلقية»، وهي فقرة مردث Meredith عن الأناني The Egoist التي تحدّد هذا المظهر للمسألة تحديدا رائعا:

كتب مردث عن السير ولُبي باتّرن: «لقد جمّع الرجل في ظلّ وجوده آراء الناس فيه كما يجمع الصقيع القوي ينابيع الأرض، لكنه، فيما عدا ذلك، ظلّ ذلك المخلوق الحسّاس المرتعش، الذي يهرب خوفاً من عريه في جوّ شتائي بارد. لقد كان هذا مبعث كراهيته العالم. فقد كان يشعر بخوف شديد من افتضاح مثله الأعلى، أناه المغمّط بأردية سمعته أمام الناس مثل طفل رضيع غض الإهاب. وهو شيء كل يشعر إزاءه مثلما يشعر أكثر الناس تمدّناً، وكان مستحيلا بالنسبة إليه أن يمدّ يديه لحمايته. وهناك هرع هذا الطفل المحبّب الضعيف من فم إلى فم، ولكن الصقيع ظلّ يلسعه، ويدقّه، وظل يصرخ منادياً تلك الأفواه، ولكن دونما أية نتيجة! -ألا ينبغي أن نمقت عالماً يعاملنا هكذا؟- ونحن نشمئز منه أكثر، بقياس ازدرائنا لأشيائه، حين نكون قد جعلنا الناس في دائرة ظلّ شخصنا عبيدا».

ولايعني هذا أن الانسان الذي يبتعد عن القطيع سيشكل بذلك شخصيته الخلقية، فأنت لاتكبح غريزة بتفادي نشاطها. أما الإنسان الذي

يحتفظ باستقلال ماوسط القطيع فإنه في الطريق إلى صياغة شخصيته الخلقية. ويستشهد الدكتور رباك استشهاداً ملائماً تماما بمقطع غوته:

Es bildet ein Talent sich in der stille:

sich ein charakter in dem Strom der welt.

«تصاغ الموهبة في العزلة، أما الشخصية الخلقية فتصاغ في تيّار العالم». وهو الرأي الذي سأنشد القارئ أن يتذكره؛ لأنني الآن في صدد اقتراح أنّ هذا الاختلاف بين الظروف اللازمة لصياغة الشخصية الخلقية، ولصياغة مايدعوه غوته موهبة، وما أدعوه هنا الشخصية، يتطابق تماماً والاختلاف بين الأدب الخطابي والغنائي، ذلك الاختلاف الذي يُضمَّن بحرية في مصطلحي أدب «كلاسي» وأدب «رومانسي».

أما قبل ذلك فعليّ أن أثير الانتباه إلى العبارة الأخيرة في تعريف الدكتور رباك للشخصية الخلقية بأنها «ميلٌ دائم لمنع الدوافع الغريزية وفقا لمبدأ منظّم». ويعني هذا طبعاً أنّ ثمة عنصراً من تقرير المصير موجود في الشخصية الخلقية. وبيّن أن الشخصيات الخلقية تختلف اختلافاً كبيرا في القيمة، وأحسب أن شيئا من التأمّل سيُظهر أن الاختلافات في القيمة ناشئة عن الاختلافات في التفكير. فالإنسان الذي لا حظّ له من التفكير، الإنسان المجنون، هو إنسان لا حظّ له قطعاً من الشخصيات الخلقية. والإنسان ذو التفكير المنحرف كدون كيشوت هو شخصية خلقية مشوهة، رسم كاريكاتوري للشيء الحقيقي. ومظهر سلبي آخر علينا أن نضعه في الحسبان، وهو أن تلك الشخصية متى شوّهت فإنها لاتتأثر بالتجربة إطلاقا. ويمكن لمجموعات من الناس أن تتحمل آمادا طويلة التجارب نفسها (وأشير خاصة إلى تجارب الحرب) وأن تظهر في نهاية الحرب بشخصياتها الخلقية من دون أي تغيير. والحق أن الشخصية الخلقية درع حصينة في وجه التجربة، وهي نفسها عصيّة على أن تنحرف بفعل التجربة. وحيثما تناولنا الشخصية الخلقية مثلتْ أمامنا فكرةُ الثبات، وإذا ماحدث ذات يوم أن حُدّدت

الشخصية الخلقية لامرئ فإنه يمكن بصعوبة متناهية أن نتحدث عن تطوره الخلقي أو الروحي. فالشخصية الخلقية «عنيدة» و«عملية»، وعلى غرار تلك العبارة العامية التي تعبّر عنها بحيوية. ولن يكون في مقدور شيء حتى العواطف أن تلغيها، أو تنحّيها. والحقّ أن العواطف غير ذات صلة بالشخصية الخلقية؛ ذلك أنها الأمواج التي تحطم نفسها عبثاً في مقاومة أساسها. والتاريخ حافل برجال ذوي شخصيات خلقية مارسوا ضبطهم وثباتهم على الرغم من مطالبهم العاطفية في الصداقة والحب.

والشخصية الخلقية، باختصار، مثلٌ أعلى شخصيّ يختاره الفرد، ويضحي في سبيله بكل المطالب الأخر، وخاصة نداءات الوجدان والعاطفة. ويترتّب على ذلك أنّ الشخصية الخلقية ينبغي أن توضع في مقابل الشخصية Personality، التي هي القاسم المشترك لوجداناتنا وعواطفنا. والحقّ أنّ تلكم المعارضة هي ماأريد أن أؤكده، وحين مضيتُ إلى أبعد من ذلك فذهبت إلى أنّ الشعر كلّه، بما فيه الدوافع العاطفية والحماسية جيمعاً، نتاجُ الشخصية، ولذلك كُبت في شخصية خلقية، فإنني قد حدّدتُ الموضوعة الرئيسة لمقالي.

لعلّ مشكلة واحدة هي التي ظفرت مني بأكبر قدر من الاهتمام، وهي ماسأدعوه «تقطع العبقرية». لِمَ يزدهرُ الشاعر غالباً إبان مراهقته ورجولته الأولى، ثم يؤول إلى الحذلقة والبلادة؟ -لِمَ يؤدّي الإلهام عمله بتقطع وفي فترات فاصلة لسنوات عديدة غالبا؟. ولنضع هذه الأسئلة في مصطلحات ملموسة فنقول: لم توقّف ملتون عن نظم الشعر خمساً وعشرين سنة؟ -لِمَ نظم شاعرٌ من مثل غراي قصيدة واحدة فقط من الطراز الرفيع جداً؟- لِمَ سكبتْ سحائبُ العبقرية الشعرية العظيمة لورد زوورث فيضها لعقد من الزمان، ثم تردّت في قحط نسبي؟. وفي مقدور المرء أن يسأل مئات الأسئلة من هذا القبيل؛ أما القارئ فليس له أن يتخيّلن أنني في صدد تقديم مفتاح

شامل للإجابة عن هذه الأسئلة جميعا. ومهما يكن، فإنه يخيّل إليّ أن مسألة ارتباط الشخصية بالشخصية الخلقية تقدّمُ الوضع الصحيح لمثل هذه الأسئلة. وإذا ماقيّض لعلم النفس أن يحلّ معضلته، فسنكون آنذاك، وبمساعدته إيانا، في الطريق إلى حلّ مشكلتنا الأدبية الخاصة.

ولعلّها ستكون إجابة ساذجة كثيراً أن نذهب إلى أنه مادامت الشخصية الخلقية والشخصية متعارضتين بقوة، فإن الإلهام سيتدفق مادامت الشخصية لم تتحجر في شخصية خلقية. وعليك في ميدان علم النفس أن تحسب دائما حساب ظاهرة التعويض. فإذا أنت كبتّ غريزةً مافقد أحييت غريزة أخرى، ونحن تماماً لانعدو أن نكون آلاتٍ مركبة من أجزاء؛ ومن هنا فان إيقاف نشاط ماعرضة لإطلاق النابض لنشاطٍ آخر. ويمكن للإنسان ذي الشخصية الخلقية أن يكبح الفعل الواعي لغرائز محدّدة، وهو عاجز، على أية حال، عن منع هذه الغرائز من أن تشق طريقها سراً في حالات قبل الوعي واللاوعي التي وصفها فرويد. أما الإمكانية المادية للغرائز فتظل في الجسد، على الرغم من أنّ أعمالها الظاهرة يمكن أن توقف. وماهو مكبوت في الوعي يمكن أن يوجد فعّالاً في الخيال، الذي يمكن أن يتطابق مع ماقبل الوعي حسب تعبير فرويد، ويؤكد الدكتور يونغ هذا الافتراض ملاحظاً أنّ «الشعور غير الواعي للمفكر خيالي جداً، وغالباً مايتكشف عن اختلاف غريب عند مقارنته بتعقلية تسويغية مبالغ فيها للشعور الواعي. وعلى نقيض الهدفية الواضحة والطبيعة المتحكم بها للتفكير الواعي فإنّ الشعور متهوّر وغير منضبط ومزاجيّ وغير عقلاني، وأوّلي، وفي حقيقة الأمر قديم كشعور المتوحش». وعلى هذا النحو أحسب أنه يمكننا أن نشرح فنّ نماذج عقلية محدّدة في زماننا هذا -أعني في حقل الأدب كتابات «السرياليين» في فرنسا، وفرانز كافكا في ألمانيا، وحتى الكتابات المتأخرة للسيد جيمس جويس؛ وفي التصوير الزيتي فنّ رجال من مثل بول كلي وماكس ارنست. ودعني ها هنا ألق بهذا المبدأ النقدي المقرر: إننا في شرحنا طبيعة عمل فنّي

مالانحلّق في الشرح بعيدا. ويرتفع الفن دائما فوق أصوله. وهو كينونة ذات إغراء مباشر، ونحن في عملية التقدير (وهي ليست عملية وإنما تبصّر مباشر) لانكشف للعيان عملية الإبداع.

ولأعدّ إلى المناقشة الرئيسة التي كنت بدأتُها: إنّ هذا الخيال المبدع الناشئ عن العقل غير الواعي، بوصفه توازنا أو تعويضا عن غرائز مكبتوتة في جملة اهتمامات الشخصية الخلقية، يمكن أن يتطابق والوهم، ويخيّل إليّ أن هذا لاينطبق تماماً على النماذج الحديثة في الفن والأدب التي ذكرتُها قبلُ فقط، وإنما ينطبق عموماً على الاختلاف بين والوهم والخيال في أدب الماضي. وابتغاء تطابق منهجي ينبغي أن يكون في الإمكان ربط الخيال بـ«العقل قبل الواعي»، وأحسب أن هذا يمكن أن ينجز دونما صعوبة كبرى. وعليّ أن أتجنّب، ولو لضيق المجال فقط، ذلك الجدلَ الذي لمّا ينته بعد، هذا الذي يدور حول هاتين الكلمتين. لقد درست في موضع آخر، بالإضافة إلى ذلك، الصلة القائمة بين العقل والوهم[1].

أما الآن فعلينا أن نوسّع وصفنا للشخصية. وإنني أقترح على سبيل الإجراء التمهيدي أنّ المصطلح يمكن أن يتطابق و«أنا» فرويد -أي أنها تنظيم متماسك للعمليات العقلية. أما تماسك هذا التنظيم فلايكون ملتبساً بالتنظيم الثابت للشخصية الخلقية أكثر مما يلتبس تماسك عمل فنّي باختصار لأداة من أدواته. وطبيعة هذا التماسك محددة جيدا في مقال عن الشخصية للسيد رامون فرناندز[2]. الذي كان قد ناقش تصور نيتشه للشخصية فوجده يغفل تماماً هذا العنصر من التماسك.

وهو يبيّن أن «كون إنسان ما متماسكاً لايعني أنه يشعر أن نفسه هي ذاتها، ولايعني أن يعمل هذا الإنسان بالطريقة نفسها في سائر الظروف، بل يعني على الأرجح أن الإنسان مستعدّ لأن يقابل كلّ ظرف إذا ماترسّخت

١- «English Prose Style»، الفصل التاسع.

٢- «De la personalité» (١٩٢٨)، الصفحات ٨٦-٨٧.

لديه وجهة نظر داخلية محدّدة، ولايعني أن المرء لايتغير البتّة، بل إنّ تغيرات العالم تجدك دائما مستعداً لأن تختار وجهة نظرك الخاصة. . . وكلّما نمت الشخصية فغدت أكثر تعقيداً غدت أكثر زعزعة، وأخضعت لتأثير العقل. . وستكون الشخصية المثالية شخصية الإنسان الذي أظهر لنفسه دائماً أنه قادر على تكييف وجوده لحركات فكره، الإنسان الذي سيكون تفكيرة دائماً على وفاق مع الكوني الشامل، ومثل هذا الإنسان، الذي يتأمل نفسه بحياد صارم في ظروف كهذه، سيتقبّل بسرور تلك الفكرة التي قد تحتل مركز الصدارة للحظة من الزمن، لأنّ الفكر الذي يجدّد نفسه باطّراد سيجعله، حسب تعبير إمرسون، «يعيش دائماً في فجر جديد»، لكنه في الوقت نفسه سيحول بينه وبين التردّي في وهدة عدم التماسك، مؤيّداً بقوانينه الذاتية».

ومن المسلّم به أن ينهض مثل هذا التصوّر للشخصية على ذلك الإيضاح الأكثر دقة والأكثر اكتمالاً وأماناً للشخصية والذي هو بين أيدينا: مقالات مونتاني. وقد أحتاج إلى أن أستشهد[1] فقط بواحدة من مائة فقرة تمثِّل فيها أمامنا هذه الفكرة. إنها فقرة مشهورة جداً:

«ما أفعله أفعله كاملاً، وهي مسألة عادة، وأتقدّم فيه خطوة، ونادراً ماتخذت أية خطوة تتسلّل بعيداً وتتوارى عن عقلي، وليس ذلك تقريباً بتوجيه تام من ملكاتي جميعاً متفقة دونما انقسام أو ثورة داخلية. وينال قراردي اللوم كلّه أو الثناء كلّه بسبب ذلك؛ واللومُ الذي يناله مرة يناله دوماً؛ لأنه قد كان واحداً منذ الولادة تقريبا: الميل نفسه، والوجهة نفسها، والقوة نفسها. أما في شأن الآراء العامة، فانني قد شغلت منذ طفولتي المكان الذي كان عليّ أن أشغله».

وسيكون بيّناً في المؤلّفين كليْهما أنّنا إزاء فكرة الميل الحرّ الذي هو ميل الأحاسيس والذاكرة -الوجود الحسي- وأن هذا الوجود، وقد أُضفي عليه التماسك، يحدّده ويختصره الحكم الذي هو فطريّ. الأنا هو تركيبة

١ -من الترجمة التي قام بها ي. ج. ترشمان (أكسفورد، ١٩٢٧) ص (٢٦٦)

أحاسيس، وهو نتاج تجربة واعية، ونتاج ذلك المنظور داخليّ، وقد مارسه مونتاني بحرية كبيرة ابتغاء إمتاعنا. وليس الحكم مفروضاً على الأحاسيس من العدم، كما لو أنه فرض بقوة خارجية -وتلكم هي عملية الكبْت التي تفضي إلى الشخصية الخلقية، وينبثق الحكم من تاريخ أحاسيسنا، وهي التي تختاره، والحق أن تماسك الشخصية تماسك لعملية طبيعية، وليس ذلك التماسك الناشئ عن ضبط متعسف.

ولعلّ في كتاب السيد فرناندز الذي اقتبستُ منه تواً الكثير مما يمكن أن يقدمه لنا مما هو موحٍ، ويلوح لي أنّ عيبه الوحيد ميلُه إلى خلط تماسك الشخصية بثبات الشخصية الخلقية، أو هو على أقل تقدير لايتبيّن بوضوح وظائف الشخصية الخلقية. لكنه عند الحديث عن فكرة الشخصية في كورني، هذه الفكرة المحصورة والمحددة جدا، يقدم لنا وصفا كاملا للشخصية الخلقية حيث يصفها بأنها «التطابق المأساوي للانسان مع تعريفه «-وسيقول فرويد: » مع المثل الأعلى لأناه». ولاتعرف الشخصية مثل هذه التعريفات، ولامثل هذا المثل، فإنّها عملية فكرية نشطة، وتوازن لصلات محافَظ عليها بين مشاعرنا وعواطفنا المختلفة. ومن هذه العملية، من هذا الدور للفكر، تأتي عملية اعتقاد يقينية، وهي العملية الاستنتاجية التي وصفها نيومان. وليست طبيعة الاعتقاد عموما موضوعا نتناوله الآن.

حسبي أن أوحي بأن حقيقة الشخصية وفعاليتها المؤثرة تعتمد ان على اعتقادٍ بوجود النفس، وهو اعتقاد قد يجد انتصاراً يسيرا في دليل موضوعيٍ، لكنه يُجعَل ممكناً من خلال ذلك التفرّس في المستقبل، ذلك الاعتقاد باستمرار التجربة الذي هو إرادة الحياة. وواضح أن هذه حال للعقل مختلفة كثيراً عن تلك الحال المتلفعة بالشخصية الخلقية: وهو الاختلاف التام بين إلزام أعمى بمثل أعلى خارجي اعتباطي، وبين تماسك عضوي قائم بحدسية على العالم الفعلي للاحساس.

وفيما يتصل بإيضاحي الأخير لديّ رغبة في الانتقال من السيد فرناندز إلى صديق له، وهو صديق كان فرناندز قد انتقد عمله بذكاء كبير؛ أعني مرسيل بروست. وينافس عملُ بروست العظيم عملَ مونتاني من حيث الضوء الساطع الذي يلقيه على مشكلة الشخصية هذه. يقول السيد فرناندز(ص٢٣): «لقد كشفتْ لي المناقشات الكثيرة مع مارسيل بروست، الذي سيتبنى بسرعة وجهة نظر أيّاً كانت، أنّ الإنسان يجرّد نفسه من الصفات الإنسانية بالإسراف في العاطفية، وهو يفعل ذلك، على الأقل، بقدر مايجرّد نفسه من الصفات الإنسانية بفعل الإسراف في العقلانيّة. . وأنْ تتمنّى إدخال الوحدة في حياة الحسّ والعاطفية، من خلال فصل عواطف الإنسان وإعطائها بنيةً دون أي ترك لمستوى الحياة المحسوسة -أليس ذلك بالضبط وصفاً للإنسان في بحث عن الشخصية»؟

لقد كان بروست منشغلاً جدّاً بمشكلة الشخصية هذه، وأعطى اهتماماً كبيراً لمظهر المشكلة نفسه الذي أريد الآن أن أدرسه ها هنا -أقصد إلى المدى الذي تعوّل فيه الشخصية على الذاكرة، وخاصة على ذاكرة الأحاسيس. على أن ثمة تذييلاً مشهوراً يقع في منتصف أثر بروست الملحمي الطويل بالضبط تقريباً، وهو يشكل مفتاحا لفلسفة المؤلف في الفنّ والحياة جملة. وقد روى بروست بصراحة كيف تأتي له في لحظة انهيار بدني كامل أن يرى، بفعل عملية تذكّر غريزيّ، الصورةَ الحيّة لجدّته، وأنه في هذه اللحظة فقط وغِبّ دفنها بأكثر من سنة غدا مدركاً أنها متوفاة. وهذا مايجعل بروست يتساءل عن مسألة أنه «في أية لحظة نقدّر قيمة طبيعتنا الروحية تكون القيمة الكلّيّة لها خيالية تقريباً، وعلى الرغم من قائمة الجرد الطويلة لكنوزها، فإنّ أيّاً من هذه الكنوز لايمكن أن يحوّل إلى نقد في بعض الأحيان. سواء أكنا ندرس الكنوز الفعلية أم كنوز الخيال» -أو تلك التي هي فعليّا للذاكرة. ومن ثم يمضي بروست في إجراء هذا التحليل المهمّ جداً للشخصية والجوهريّ تماماً بالنسبة إلى عمله:

«لأنه بتغيّم الذاكرة تُربط بإحكام وقفاتُ القلب المتقطّعة. ولاريب في أن وجودنا الجسديّ، الذي يمكننا أن نشبّهه بجرة تحتوي طبيعتنا الروحية، هو الذي يقودنا إلى افتراض أنّ كلّ غنانا الداخلي وكل أفراحنا السابقة وكل أحزاننا. هي دائما في حوزتنا. وقد يكون غير صحيح معاً أنها تفرّ منّا أو تعود إلينا. ومهما يكن، فإنّ هذه حين تكون في داخلنا تظلّ في أغلب الأحيان في مكانٍ مجهول فلا تفيدنا في شيء، وحيث تُحشَد الأنواع الأكثر عادية منها بفعل ذكريات من نوع مختلف، مما يعوق أيّ وجود متزامن لها في وعينا. لكنّه إذا مااستعيد وضع الأحاسيس الذي كانت قد حُفظت فيه، فإنّها تكتسب هي نفسها القوة عينها لطرد كلّ شيء غير منسجم معها، تلك القوة التي هي وحدها تركّب فينا النفس التي أحيت هذه الأحاسيس أصلا»[1].

والسيد فرناندز عيّاب كبير لهذه الفقرة، ومن ثم لمنهج بروست عموماً. وهو لاينكر لبروست حدّتها ولا مغزاها. وبصرف النظر عن كونها مفتاح عبقرية بروست، فإنّ فرناندز يعتدّها اعترافاً بضعف بروست. وسيكون انتقاد السيد فرناندز في هذه النقطة أكثر وضوحاً إذا ماقدّر له أن يُضمّ إلى تمييز بين الشخصية والشخصية الخلقية. والحق أن تصور تحليل بروست يعارض بأفكار من مثل: كمال عواطفنا، ومثلنا العليا، وتقدمنا الروحي.

يقول فرناندز: «إذا ماأمكن أن يوثَق ببروست فإنّ الإنسان لن يعجز فقط عن أن يضمن عواطفه، وتبعاً لذلك أفعاله، ومن ثم ينبغي أن يكون الإنسان إخفاقا أبديّا، بل يجب أيضاً أن يعزف عن عزاء الشعور الذي يوسّعه على الرغم من هذا التوقف وهذا العمى المتقطع... إنّها مشكلة الروحية، مشكلة قيمة المثل الأعلى، مشكلة المستقبل والتقدّم البشري، التي وضعها

---

١ - «مدن السهل Cities of the Plain» لمارسيل بروست، ترجمة س.ك. سكوت مونكريف. الجزء الأول، ص٢١٩. (المؤلف).

التحليل البروستي لتوقفات القلب . . . وإذا ماكانت توقفات القلب ونتائجها الطبيعية تمثّل أعماق الطبيعة البشرية ، والتجربة العليا لـ«أنانا» ، فإنّ الحياة الروحية عندئذ ينبغي أن تصنف برمّتها في صنف الخيال ، والتفكير هو أعلى درجات الرقيّ البشريّ التي قد نطالب بها . . . وسيحدّد انتصارُ العقل هزيمةَ الرّوح» .

هل ثمة الكثير ممّا هو متضمَّن في تحليل بروست؟ -أعتقد أنه صحيح ، كما يقول بروست في موضع آخر ، أنّ لاحترام الالتزامات الأخلاقية ، والإخلاص للأصدقاء وأداء الواجب ، ومراعاة الانضباط ، أساساً في العادات العمياء أكثر رسوخاً منه في الوثبات الخاطفة والمتقدة لحساسيتنا . ولكن أليس هذا مرادفاً للقول إنّ الشخصية الخلقية كما حددناها يشكّلها كبتُ الحياة الغريزية -وذلك- ولنعرض القضية عرضاً معاكساً -أنّ الحياة الحافلة والحرّة للشخصية ينبغي أن يضحَّى بها في جملة اهتمامات أي مثل أعلى ثابت ، سواء أكان أخلاقياً أم خيالياً؟ -ولكن هل يعني هذا أن لانقدّم بديلاً ممكناً للشخصية؟ -ذلك هو السؤال الخطير الذي نُساق إليه أخيراً ، والذي سأحاول الآن أن أجيب عنه .

قد يكون ملاحظاً اتفاقُ تحليل بروست بقوة مع تحليل فرويد . إنّ ظاهرات العقل في قسميه «الواعي» و«اللاواعي» ، وحتى حالات قبل الوعي للكبت والرقابة ، هي التي يصفها بروست بكلمات ليست بعيدة عن المفردات العلمية للتحليل النفسي . لكنني أرتاب كثيراً في أن يكون لبروست معرفة دقيقة بالتحليل النفسيّ ، وعلينا في نقاط كثيرة أن نعتدّ صنيعَه ترسيخاً ، أو إرهاصاً لملاحظات فرويد . فبروست يتحدث عن العقل ، وفرويد يتحدث عن العقل ، لكن هذيْن مفهومان يمكن إبدال أحدهما بالآخر .

ولن أمضي بالتشابه أبعد من ذلك ، لكنني توّاق إلى بيان أنّ وصف

بروست لتوقّفات القلب يمكن أن ينطبق بقوة على تلك الظاهرة الأخرى المماثلة -أعني توقفات العبقرية، أو الإلهام التي كنت قد أشرتُ إليها قبلُ. ونحن جميعاً لنا لحظاتنا التي نلهم فيها، وهذه قد تختلف، مثلما يكون بين إنسان عاديّ وعبقري، في درجة شدّتها فقط. ولا يصف الشعراء غالباً تجاربهم الإبداعية، لكن ثمة تقرير واحد، استشهد به السيد بيرسي لبّوك في مقدمته لرسائل هنري جيمس، وذلك الوصف فذّ تماماً في جمال إيحائه وكماله. بدأ هنري جيمس ليلة يتلمس طريقه نحو كتابة الرواية التي ارتسمت في عقله، وقد وُجد بين الملاحظات المساعدة في شأن هذه الرواية بعض الأسطر المكتوبة بقلم الرصاص، التي يروقني أن أستشهد منها بالفقرة الأساسية:

«ممتعة بقوة كبيرة، مع شيء من حدّة محبّبة تجعلها غريبة ومخيفة إلى حدّ ما، كما في إثارة عميقة يعزّ التعبير عنها، تلك القضيةُ الفنية الكلية التي تعرض لي في ركب هذه الفكرة. . . في ركب هذا المثير الإبداعي المعطى donnée لموقف بدأت هاهنا يوماً آخر في تلمس طريقي إليه. أعني أنني أعود، وما أزال أعود مرة بعد مرة، لرؤيتي الوحيدة إياها في الطريقة المسرحية -مثلما أقدر فقط أن أرى كلّ شيء وأيّ شيءالآن، الطريقة التي ملأت عقلي وطغت ورفعتني عندما أعطيت منذ أسبوعين اشاراتي القليلة إلى فلان. نزعات جانبية خاطفة -أشياء لاأساس لها في الواقع تقتحم بين حين وآخر لتطرح أسئلتها التافهة عليّ، لكنّني عدتُ، وأنا أعود، كما أعد، أعود في حال من الخفقان التام للقلب، وفي حال من الشوق، وفي حال من الانفعال، آه مون بون، عد إلى هذه الطريقة التي من الواضح أنها الطريقة الوحيدة التي في مقدوري أن أصنع بها أي شيء الآن، تلك الطريقة التي ستنفتح أمامي أكثر فأكثر، والتي عندها المبررات الساحقة التي تتدافع بمودة في صدرها. ومايحدث فعليّا أنني كلما قاربت مشكلة تطبيقها في أي حال خاصة انهمكت في ذلك التطبيق، وهكذا فإنه كلّما وقعت الشكوك والمتاعب

بعيداً عني، عرفتُ أين أنا، وانبسط أمامي كلّ شيء وأضاء واجتذبني، وبرئت من منطقي وانفعالي . . . كوزون، كوزون، مون بون -أيتها العملية القدسية الهادئة، العلوية، بكلّ القوى القوية العقل تماما لقتال الزمان المقدس، وخلاله، على كاهلي! -دعني أتلمسها بلطف وأناة- مع الحمى والتململ أخلد إلى اراحة -كما في الأشهر الفاتنة القديمة!- إنها تظهر فقط، إنها تضيء وتومض فقط، إنها جميلة جداً ومثيرة جداً، إنها فقط تتدلّى هناك ثرية جداً وممتلئة جداً، وعندها الكثير لتعطي ولتدفع، إنها فقط تعرض نفسها بجاذبية تامة، وحيوية تامة، وباستقامة تامة، وصراحة تامة، وحيوية تامة، مثل حدث عضوي ضئيل وفعّال . . . »

يقول السيد لبوك في صدد هذا الاعتراف: «والحال كأنه فتح مرةً، في ساعة من سكون منتصف الليل ووحدته، الحجرةَ العميقة في عقله ووقف وجها لوجه مع عبقريته». يخيّل إليّ، في أسلوب التعبير المتماسك الذي قد حاولت أن أتخذه، أننا يمكن أن نقول إنه في مثل هذا المزاج للنشاط الإبداعي يقف المبدع وجها لوجه مع شخصيته. يقف وهو يدرك إدراكا تاماً الحدود المتأرجحة لعقله الواعي، والأفق الممتدّ والمتقلص والمتموج، حيث يلتقي ضياء الوعي ظلام الذهول، والشاعر، من خلال بقائه مدركا لهذه المنطقة من الضياء، ومراقباً في الوقت نفسه الأفق ابتغاء اقتراح لضياء أكثر، يجتذب ذلك الضياء الجديد إلى وعيه، مثلما يحدث في الشفق أن لاترى النجوم بنظرة عجلى، لكنها تبدو مضيئة لدى التحديق المركّز. وطبيعيّ أنّ مثل هذه الأضواء تأتي من الذكرى المستترة للصوّر اللفظية فيما يسميه فرويد الحال قبل الواعية للعقل، أو من حال ساكنة وأكثر غموضاً للعقل اللاواعي، لم تتوار فيها الآثار العصبية للأحاسيس المكبوتة وحدها، بل تلك النماذج المتوارثة التي تحدّد غرائزنا أيضا. لكنه ليس الإلهام وحده، ليس الدخول الفجائي للضياء هو الذي يصنع شاعراً، فذلك هو التقطّع وحده، الذي، إذا ماعزل، يفضي إلى يأس غير متعجل. والمقدرة الجوهرية هي يقظة لشخصية الإنسان الذاتية وقدرة على إثارة فعالياتها الفطرية «دونما تنازع أو ثورة داخلية»، على

حدّ ذلك التعبير الدقيق لمونتاني. لم يكن مونتاني شاعراً، على الرغم من أنه يجب أن يكون بين جنبيه روائيّ ملهم. لكن هذا خارج عن المسألة؛ فما يميّز ضرباً من الفنانين عن ضرب آخر ليس حالاتهم العقلية، آليتهم العقلية، وإنما هو اختلاف في توزيع التوسّع الحسي -أعني أنّ الاختلاف بين الشاعر والرسام هو اختلاف بين حساسية لفظية سمعية وأخرى تشكيلية- بصرية، إنه اختلاف في المادة، وليس في الطريقة. وتلك، فيما يلوح، طريق أخرى للقول مع السيد إليوت إنّ «الشاعر ليس لديه «شخصية» تعبّر، وانما وسيط خاص، وهو وسيط ليس غير. . . تجتمع فيه الانطباعات والتجارب بطرائق خاصة وغير متوقعة».

ومن هنا يلوح كأنّ الشيء الوحيد الذي ينبغي أن يتجنبه الفنان إنما هو ثبات الشخصية الخلقية. وهذا الاستنتاج تمليه علينا وجهة نظر أخرى. والإنسان ذو الشخصية الخلقية يمكن تمييزه عموما بأنه إنسان عملي. أو أنّ الأمر على غرار ماكتب كيتس في رسالة إلى صديقه بيلي (الثاني والعشرون من تشرين الثاني ١٨١٧):

«العباقرة عظماء مثل مواد كيمائية أثيرية محدّدة -تعمل في كتلة من الفكر المحايد- لكن ليس لهم أية فردية، أي شخصية خلقية محددة- وسأدعو صفوة هؤلاء ونخبتهم الذين لديهم نفس خاصة، الرجال الأقوياء»[1].

وإذا ماقلنا إنّ ثمة تعارضاً جوهريّا بين الفنان والإنسان العمليّ فانّ هذا التقرير مقبول تمام. وهو، على الأقل، سيناسب فنانين أنموذجيين من مثل، ولنذكر شعراء فقط، شكسبير وبليك. وسيشرح الجفاف المباغت لعبقرية وردزورث: فقد اكتسب وردزورث شخصية خلقية لكن ماذا عن ملتون وغوته؟ -حسناً، عن ملتون يمكننا القول إنّه كان شاعراً من طراز خاص في شبابه، ذلك أنه غدا بعدئذ إنسانا عمليّا وكان صامتا خمسا وعشرين سنة،

١- الرسائل (أكسفورد، ١٩٣٠)، ص٧٢.

وصار بعدئذ شاعراً أيضا، لكنه شاعر من نوع مباين. أما عن غوته فليس في مقدوري الحديث بأية ثقة، لكنه يخامرني شعور بأن التحليل التام قد يسفر عن شاعر حقيقي وشخصية، ولكن عن شخصية خلقية خيالية إلى حد ما. وفي الختام -وأعيد هنا اقتراحاً كنتُ قد تقدمتُ به قبلُ- أما يمكننا أن نوضح الصراع الرهيب للرومانسي والكلاسي بوصفه تعارضاً بين نوعيّن من الفنّ، ناشئيْن، على الترتيب، من الشخصية الخلقية والشخصية؟- وهو ايضاح سيعمل بنجاح كبير في الممارسة وعلينا أن نتأمل فقط درايدن والدكتور جونسون، وأن نقارنهما بشكسبير وكيتس.

والاعتراض الوحيد على هذه النظرية عن الشخصية في الأدب، مماأستطيع أن أتنبأ به، هو الاعتراض الذي أثاره بعمومية السيد فرناندز: فهو لايقيم وزنا للتطورّ الأخلاقي والفكري لدى شاعر كشكسبير. فبين مسرحيتي شكسبير «روميو وجولييت» و«صاع بصاع» ومسرحيتيه الأخريين هاملت والعاصفة، اختلاف واسع، لانستطيع إلاّ أن نسميّه، حسب تعبير نيتشه، إعادة تقييم للقيم لكن الشاعر وشعره يظلاّن على حالهما. أما الوسيط المادة البعيدة عن كلّ حذلقة، فيبقى واحدا. لكن ألا ينبغي أن نستخلص بعدئذ -لأن الانسان ذا الشخصية الخلقية مشهد مثير في ثبات سلوكه ومباشرته الفعل، وأنموذج يمكن أن يحسد وأن يقلد- أن هذا الأنموذج الإنساني الآخر، هذه الشخصية المحركة التي يُصنع منها الشعراء، يمكن أن تبدي فضائل لاتعوّض؟ -ألا ينبغي على الأصح أن نستنتج أن فضائل الشخصية تلازم قابليتها للحركة نفسها[1]؟- لأن الفكر، على الرغم من أنه بفعل طبيعته الخاصة قادر على التطور المنطقي، يمكن أن تصوغه الشخصية الكلية، ولذلك يجعل واقعيا فقط حين تكون الشخصية حرة في تكييف نفسها للحركات الفكرية. فالفكر والشخصية يمضيان يداً بيد، وهدفُهما، سواء أعترف به أم لم يعترف، هو تلك الحال من الرؤية أو الإلهام التي تتأتّى لسائر الأرواح العظيمة.

١- الرسائل (أكسفورد، ١٩٣٠)، ص٧٢.

(٣)

الأداء الشعريّ

حدّد كولريدج في إحدى محاضراته عن شكسبير مبدأ الشعر الحديث في هذه الكلمات:

«لايجرؤ عملٌ أدبيّ ذو عبقرية حقيقية على المساومة على افتقاره إلى شكله المناسب، وليس ثمة، في حقيقة الأمر، أيُّ خطرٍ في هذا. ومثلما أنه لايمكن أن تكون العبقرية دونما قانون فإنّ العمل العبقري لايستغني عن القانون: فالقانون هو نفسهُ الذي يشكّل عبقرية هذا العمل -قوة الفعل التي تبدع تحت تأثير قانون نشأته الخاصة».

ولقد ظلّ هذا المبدأ غامضاً لعهود مديدة؛ لأنه ليس لدى الناس تحديدٌ واضح للشّعر، ولأنّ ضرباً مختلفاً تماماً من النشاط كثيراً ماانتحل لقب الشعر. وهكذا يحدث أنّ كلّ شاعر يناضل في سبيل هذا المبدأ -من وردزورث إلى هوبكنز أو السيد إليوت- عليه أن يرتدي غلالة ثائرٍ، وأنّ ماهو تأكيدٌ لقانون الانضباط يُنظَر إليه بوصفه إعلاناً للاستقلال.

والحقّ أنه لن يكون في الإمكان تحقيق تقدّم أكبر في هذه المقالة دونما بيان واضح لطبيعة الشعر. وليس من المستطاع أن يظفر هذا بنسب دقيقة من التحديد المنطقي. ويمكن القول بدقة إنّ الشعر خاصيّة خارقة -تحوّل مفاجئ تتخذه الكلماتُ تحت تأثير خاص- وليس في مقدورنا أن نحدّد هذه الخاصيّة

أكثر مما في مقدورنا أن نحدّد حالةً من الجمال. ومافي مستطاعنا أن نفعله هو فقط أن نأتي ببعض التمييزات بين الشعر والنثر؛ لعلّ أبرزها تمييزٌ فضفاض لكنّه التمييزُ الجوهريّ بين الشعر والنثر. وأستخدم كلمة «الجوهري» بقصد هنا؛ لأنني أعتقد أنّ الاختلاف بين الشعر والنثر لايمكن أن يكون اختلافاً في خاصيّات سطحية، وهو ليس اختلافاً شكليّاً من أي ضربٍ كان، حتى إنه ليس اختلافا في شكل التعبير، فهو لامحالة اختلاف في الصميم. ليس الأمرُ حالةً عقلية مفتقرة إلى التعبير فتُخيَّر بين طريقتين إحداهما شعرٌ والأخرى نثر. ليس ثمة اختيارٌ أمامَ حالةٍ عقلية خاصة ينبثق عنها الشعر. ذلك أنها إما أن تبحث عن التعبير الشعري، وإما لاينبغي أن يُعبَّر عنها البتّة، لأنّ توتراً أقلّ كثيراً ومستلزماً نوعاً مختلفاً من العقلية ينبغي أن يستبدَل قبل أن يكون في مستطاع فعالية التعبير النثريّ أن تقتحم ساحة العقل.

ليس في قصدي أن أوحي من خلال هذه الكلمات بأية نظرية خاصة في علم الجمال. والحقّ أنّ الاختلاف في التوتّر ينسجم واختلافاً في التطور التاريخي للّغة. فالشعر شكلٌ تعبيريٌ أكثر أولية من النثر؛ ومن هنا تبدو نشأة لغة الشعوب البدائية شعريةً غالباً. ولقد تناسينا الآن، والفضلُ في ذلك لجهود ليفي برول، فكرةَ أنّ ماهو بدائيّ هو سيّئ بالضرورة. إنّ عقل البدائي ولغته يكونان في الظروف التي يعملان فيها فعّالين أكثر من عقل الإنسان المتمدّن ولغته. إلا أنّ عالم المتوحش غيرُ عالم المتمدّن، وليس عالم الشعر هو عالم النثر. ولعلّ وجهة النظر التي أتحدّث عنها قد فُصِّلت تماماً عند فيكو (في كتابه العلم الجديد Scienza Nuova المجلّد الثاني -الفصلان الثاني والثالث)، يوضح هذا الخلاصة التي كتبها مريدهُ كَروتشه:

«لاينشأ الشعرُ عن ميلٍ مجرد إلى المتعة، بل ينشأ عن حاجة طبيعية. ولن يكون الشعر نفلاً، أو قابلاً للمحو، فمن دونه لاينشأ فكر: إنه النشاط الأول للعقل البشريّ. وقبل أن يكون الإنسان قد بلغ مرحلة تشكيل

العوالم، يشكّل الأفكار المتخيَّلة؛ وقبل أن يتأمّل بعقلٍ صاف يدركُ بقدراتٍ مضطربة مشوشة. وقبل أن يقدر على التكلّم بوضوح يغنّي؛ وقبل أن يتكلّم نثراً يتكلّم شعراً؛ وقبل أن يستخدم المصطلحات التقنية يستخدم المجازات؛ والاستخدام المجازيّ للكلمات طبيعيّ بالنسبة إليه مثلَ ذلك الاستخدام الذي نسمّيه «طبيعيا»[1].

لقد عرضتُ على بساط البحث في القسم المتقدّم من هذه المقالة نظريةً عن شخصية الشاعر تحظى ببعض التسويغ في علم النفس الحديث وتدعمها تجربةُ كتّاب تخييليين مختلفين. أما نظريةُ الشكل الشعريّ التي تتلو فقد أنجزتْ على أساسٍ من ممارستي الخاصة، وعلى أساس تجربتي الحيّة في شأن وجود القيم الشعرية عند شعراء آخرين. وأريد أن أبقي المناقشة قدر الإمكان في المستوى العملي. لكنّني قد وجدتُ تأييداً ملحوظاً لنظرياتي ليس لدى فيكو فحسب، وإنما في فلسفة أكثر جدّة، ثم بعض الدعم من جانب كروتشه؛ لأن النظرية التي أطلعُ بها تفترض حتماً خاصّة حدسيةً في الفنّ كله. لكن ثمة أكثر من ذلك في أعمال إيطالي آخر هو ليون فيفانتي، الذي أهمل كتاباه «التفكير في التعبير» و«ملاحظات في أولية الفكر» دون وجه حق. وقد يكون كلّ من كروتشه وفيفانتي مديناً بقوة لفيكوودي سانكتس.

أمّا أهمية بعض ملاحظات السيد فيفانتي فيمكن أن يُحكم عليها من خلال المقاطع التالية:

«في الجملة الشعرية تلتئم كلّ كلمة وكلّ لحظة تفكير، وليس فقط الصفة، مع العمل الكلّي وتجدّده».

ويستعاد الموضوع في فكرته العامة في كلّ كلمةٍ في العرض؛ أعني أنه يأخذ تصاعدياً قيمة جديدة، ويسدّ الخلل في نفسه، ويتحكّم بكل لحظة

١- The Philosophy of Giambattista Vico. -ترجمة ر.ج كولجوود (لندن ١٩١٣)، ص٤٨.

جديدة. وهكذا تُنتزع الحقيقة في كل مرحلة من المجهول. واللحظةُ المعبِّرة الجديدة في مغزاها الخاص تشكّل نفسَها في معنى الكلّ، وهي لاتُستنتج في اللحظة الجديدة وإنما تُجدّد: وآلاف الأشياء المترابطة من المشابَهات، والانسجامات، والوحدات، تشكّل نفسها. ومن وجهة أخرى فإنّ الفكر الاستنتاجي يفتقد الروابط والضرورات المبدئية المميزة للفكر في نشأته الأولى: إذا ماستثنينا الروابط التي تنتمي إلى المنطق الصّوري، إلى تصورّ مادي ومكاني مقصود إليه قصدا -هالة من صور الوجود الخالص، ومن الصلات الكمية والمكانية، والكينونات المثالية والمجردة.. ويمكن القول إنه في الفكر الاستنتاجي تكون روابط التلازم هي الغالبة نسبيّا، أما في الفكر الشعر فإنّ روابط الجوهر هي الغالبة»[1].

«الجملة في النثر أكثر خضوعاً للقواعد، سواء أكان ذلك في ترتيب الكلمات، أم في تركيب العبارة، أم في استعمال الكلمات؛ أقصد أنها خاضعةٌ لاستخدام اصطلاحيّ. ويمكن للكلمات غير المألوفة أن تُستعمل بصعوبة، ويبدو استخدامُها عصيّا واعتباطيا، وليس في مقدورنا عموماً أن نبتعد عن الاستخدام الشائع -أما في الشعر فإنّ مايشبه أن يكون «انتهاكاً»، مايشبه أن يكون «معاكسة»، أو استخداما غير مألوف للكلمة يمضي وكأنه شيء عاديّ. ومرجع هذا إلى الجرأة التي تتسلّح بها الكلمات في الشعر- لأنّ معناها حاضرٌ بتمامه، ولأنّ كلّ مبرر أو قيمة ماثلٌ وفعّال فيها في كل لحظة من لحظات التعبير؛ ومن وجهة أخرى، لأنّ المادة نفسها، إن جاز التعبير، تستجمع النشاطَ لتصوغ نفسها وفقاً لقيمها وصورها الحقيقية جميعاً، وتكون هي نفسها مفهوماً بعد أن تتحد بالفعالية[2]»

(١) «Notes on the Originality of Thought» -الصحائف ١٦٤-١٦٥. ترجمة البروفسور بردرك -بلك (لندن، ١٩٢٧).

(٢) «Intelligence in Expression» -، ص. ترجمة البروفسور بردرك- بلك (لندن، ١٩٢٥).

ينشأ الفنّ كلّه في عملية حدْس أو كشف. إلاّ أنّ مثل هذا الحدس أو الكشف ينبغي أن يتطابق مع العلم، وأن يكون حاضراً تماماً فقط حين يُعطى شكلاً محسوساً بوعي. وعملية الكشف أو الحدس هذه هي، من الناحية البدنية، حالٌ من التركيز أو التوتّر للعقل. وتكمن العملية الشعرية، أولاً، في المحافظة على هذه الرؤية في كمالها؛ وثانياً في التعبير عن هذه الرؤية بالكلمات. والكلماتُ في الحالة العادية (أعني في النثر) تحليلٌ للحالة العقلية. أما في عملية التأليف الشعري فإنّ الكلمات تبزغ في العقل الواعي مثل «أشياء» معزولة موضوعية مع تكافؤ واضح في حالة الاهتياج العقليّ للشاعر. وتُرتَّب الكلماتُ أو تركَّب في تسلسل أو إيقاع يقوّى حتى تُستنفد حالةُ التوتّر العقليّ للشاعر أو يُتخلَّص منها بطريق هذا التكافؤ الموضوعي.

ولهذا الوصف للعمليّة الشعرية ثمة مؤهّلٌ واحدٌ علينا أن نظفر به. وإذا ماأخذناه في كفاءته الظاهرة، فإنه يمكن أن يُتَّخذ لتبرير تلك النظريات عن «الشعر الصرف»[1]، التي كان لها رواجٌ كبير في الآونة الأخيرة. ويُستفاد من هذه النظريات أنّ حدْس الشاعر أو كشفه تعبِّر عنهما بوضوح المعادلةُ الموسيقية في الكلمات. وأحسب أنّ هذا يكون ممكناً في كلماتٍ وعبارات معزولة، وخاصة تلك الكلمات والعبارات ذات المعنى «الخاص» العالي التصويت (كما في In Xanadu did Kubla Kahn)، إلا أنّ الشعر عموماً يدحض نظرية الشعر الصرف. وطبيعيٌّ أنّ الكلمات، صوتها وحتى مظهرها المجرّد، هي كلّ شيء بالنسبة إلى الشاعر: فالإحساس بالكلمات هو الإحساس الشعريّ. غير أن الكلمات لها تداعيات تحمل العقل وراء

(١) «الشعرُ الصرف Pure Poetry»: نظرية شاعت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر، وأول من قال بها الشاعر الفرنسي شارل بودلير سنة ١٨٥٧م في تعليق كتبه على نظريات إدجار ألان بو وتقوم هذه النظرية على الإيمان بأن الشعر شبيه بالموسيقى؛ يجب أن يتحد فيه الشكلُ والمضمون، بحيث لايستطيع الإنسان أن يفرق بينهما؛ وهذا مابيّنه بودلير وخاصة في شرحه لمقال بو المسمّى «المبدأ الشعريّ» «Thepoetic principle» (١٨٥٠م) -(المترجم عن «معجم مصطلحات الأدب» لمجدي وهبة).

الصوت إلى صورة مرئية وفكرة مجردة. والشاعر حتى حين يغدو واعياً الكلمات في عملية التأليف يشعرُ بها وهي تصبغ وعيه ليس فقط بالصوت، بل باللّون والضوء والقوة أيضا -ولنقل، باختصار، إنها تصبغه بالمعنى. ولايعتمد الشعر على جرس الكلمات فحسب، وانما على ترجيعاتها العقلية أيضا.

لعلّ الكثير مما تقدم كان في مقام المقدمة النظرية. أما تاريخياً فإنني أعتقد أن هذه النظرية في الشعر قد بلورها التقليدُ الغالب للشعر الإنكليزيّ، الذي يبدأ بتشوسر، ويبلغ أقصى مدى له في شكسبير. ويعارضه معظمُ الشعر الفرنسي قبل بودلير، وماسمّي بالشكل الكلاسي للشعر الانكليزي هذا الذي بلغ أوجه لدى الكساندر بوب، وعارضه كذلك الشاعر الراحل لورييت. وقد أعاد تأسيسه في إنكلترا وردزورث وكولريدج، وطوّره نسبياً براوننغ وجيرارد مانلي هوبكنز، وفي زماننا شعراء من مثل ولفرد أوين، وعزرا باوند، وت. س. إليوت.

ليس الاختلافُ فقط ذلك الاختلافَ بين «الكلاسيّ» و«الرومانسيّ». ويمضي هذا التقسيم في وجهة مختلفة. الاختلاف الحقيقي هو اختلافٌ بين العملية الشعرية كما كنتُ قد حدّدتُها قبلُ، وعمليةٍ وصفها درايدن بدقة بأنها: «نظمٌ عقليّ». وقد كتب دريدان في الرسالة التمهيدية لـ«السنة الجديرة بالإعجاب Annus Mirabiliz»:

«إنّ تأليف القصائد كلّها يكون أو ينبغي أن يكون عقليّا، والعقلُ لدى الشاعر، أو النظمُ العقليّ (إن أذنتَ لي أن أستخدم تمييزاً مدرسيّاً) ليس إلاّ مَلَكة الخيال لدى الناظم؛ هذه المَلَكة التي، شأنُها شأنُ سبنيليّ رشيق، تجوبُ وتتجولُ في حقل الذاكرة، حتى تستخرج الطريدة التي ركضت وراءها؛ أو إنها، ولنضرب صفحاً عن المجاز، تنقّب في ساحة الذاكرة كلّها عن نوعٍ أو

أفكار من تلك الأشياء التي تتعمّد أن تمثّلها. فالمنظومُ العقليّ هو مايحدَّد جيداً، هو الحصيلة السّارة للفكرة، أو ثمرة الخيال».

وأكثر من ذلك:

«إنّ السعادةالأولى لخيال الشاعر هي، بدقّة، الابتكارُ، أو إيجاد الفكرة أما السعادة الثانية فهي الخاطرة، أو التغيير، متسمَدًا أو مصوغاً من تلك الفكرة كما يمثّلها الحكمُ ملائمةً للموضوع، وأما السعادة الثالثة فهي الأسلوبُ الكلاميّ، أو فنُّ إلباسِ تلك الفكرةَ المكتشفةَ والمغيّرةَ وتزيينها بكلمات ملائمة ودالّة ومصونّة. وتُرى سرعةُ الخيال في الابتكار، وتُرى خصوبتُه في الخاطرة، وتُرى الدقة في التعبير».

وهذا وصفٌ رائعٌ للممارسة عند درايدن وآخرين من مدرسته، وإفصاحٌ عن أنّ الممارسة تُفضي إلى فنّ لفظيّ ذي نظامٍ عالٍ لا مجال لإنكاره. لكنّ مثل هذا الفن ليس شعراً وهو ليس أكثر من أسلوب كلاميّ، أو كما يجب أن نقول الآن، ليس أكثر من بلاغة. وإليك مثالاً موضحاً واحداً:

هل تغسلُ أمواهُ محيطِ نبتون كلُّها هذا الصدأ

تنظّف يدي، لا، فيدي هذه، على العكس،

ستجعلُ البحارَ الجياشة ملونةً بالحمرة

وستجعلُ البحرَ الأخضر أحمر.

وهذا شعر حقيقي. أما الأبيات التالية فنظمٌ عقليّ، أو بلاغة:

تأمّلْ! فإمبراطوريتُك المخيفة،

أيّها الكونُ الذي لمّا يتخلّقْ،

يعادُ بناؤها،

ويموت الضياءُ أمام كلمتك غير المبدِعة ،

يدُك ، أيها الفوضويّ العظيم ! «تُسدل الستّارة ،

ويدفنُ الظلامُ الشاملُ كلَّ شيء .

يخيَّل إليّ أنّ وردزورث كان أولَ شاعر يمكن أن يكون مدركاً بدقة الاختلافَ بين الشعر والنظم العقليّ ، وتنطوي مقدماتُه الكثيرة على تحديدات رائعة لطبيعة الشعر . وهذه التحديدات على قدر كبيرٍ من الصّحة في مضمار علم النفس ، لكنّها مادامت متساوقةً مع النظرية العامة للشعر المشار إليها قبلُ (والحقّ أنها الإلهام الأول لهذه النظرية) ، ومادمتُ قد بحثتُها في كتاب عن وردزورث[1] ، فإنّني لن أعيد النظر فيها الآن . ويكفي أن نؤكد الحقيقةَ التاريخية المتمّثلة في أنّ وردزورث حرّر نفسه ، وحرّر تقليد الشعر الإنكليزي كلّه من الاستبداد السائد للنظم العقلي الذي استمرّ قرابةَ قرن ونصف .

ولعلّ تجديدات وردزورث (والمرءُ لايستطيع أن يتحدث هنا عن ابتكارات مادام ليس ثمة شيءٌ جديدٌ لدى وردزورث غيرَ موجودٍ في قصائد البالاد ، أو عند شكسبير وملتون) محدَّدةٌ في إطار مايسمّيه أسلوب العبارة الشعرية . لقد رأى وردزورث ، ورأى بحقّ ، أنّ عيب النظم العقليّ كان جوهريّاً ؛ ولذلك فإنه يمكن أن يبحث عنه في عملية التأليف نفسها . استنتج أنه عيبٌ لفظي -وقد شخّص هذا العيبُ اللفظيّ بأنه التكلّف . وقد ركّزتْ جهودُه كلّها على هذا الهدف : العودة إلى النزعة الطبيعية وإلى بساطة العبارة الشعرية ؛ لكنه كان مصيباً جزئيّاً فقط ؛ فلقد كان التكلّف واحداً من أعراض الداء . فالعيبُ الحقيقيّ يلفَ وضع عقل الشاعر بتمامه ، وقد انعكس ، ليس في أسلوب العبارة فقط ، وإنما في العملية الشعرية كلّها -في طرائق الشعور ، وفي الأسلوب ، وفي الإيقاع والوزن . فطريقة وردزورث في الشعر كانت

---

(١) ورد زورث (لندن ، ١٩٣١ ، طبعة جديدة ، ١٩٤٩) .

متشابكة تماما: ولنقل بدقة إنها كانت تحولاً في ردود أفعاله العاطفية إلى التجربة (منبثقاً عن تجاربه في فرنسا سنة ١٧٩٢) وكان ذلك السببَ الأول لاستيائه من شعر القرن الثامن عشر (الذي ظلّ مكرساً له إلى الآن). أما فيما يتصل بوجهة نظره العاطفية المتحولة، فإنّ النظم العقلي لدرايدن أو بوب سيبدو طبعاً مجرّد «زخرف وأسلوب تعبير فارغ». ولو أنه نظر بعمق، لبدا له أن المسألة حقاً هو كلّ نظرية الشخصية والشخصية الخلقية التي كنت قد لخصتها في هذا البحث.

وعلى الرغم من ذلك فإنّ وردزورث قد حدّد مسار الشعر في القرن التاسع عشر. وليس ثمة شاعر -لاشلي ولاكيتس، ولا لاندور ولا تنيسون، ولا حتى سوينبرن- لم يتأثر بثورة الأسلوب الشعري التي أحدثها وردزورث. والحقّ أنهم كانوا متأثرين، لكنّهم عملوا الشيء اليسير في سبيل تطوير الحالة التي وقف عندها وردزورث. وأمام التجربة العظيمة لوردزورث لم يكن شعراءُ الدرجة الثانية في القرن التاسع عشر كلُّهم شيئاً مذكوراً -حتى ينتهي بنا المآل إلى براوننغ وجيرارد مانلي هوبكنز. لم تكن لدى براوننغ نظرية خاصة في الأسلوب. أراد لقصيدته أن تكون معبّرةً، ومعبِّرة عن شخصيته. أما ماأتى به فقد كان ذا شأن في توسيع مجال الشعر بإضافة أصناف معينة من المحتوى إليه، كتلك التي جُسِّدت في «مونولوجاته الدرامية» ودراساته النفسية عموما. ومبعثُ الأهمية في تأثيره نزوعُ هذا التأثير إلى تعزيز موقف موضوعي لدى الشاعر. وربما يكون من الواجب ألا يُنسى ها هنا ماثيو أرنولد؛ فقد أضاف الشيء اليسير إلى صنيع ورد زورث، لكنه جرّب في الشعر الحرّ؛ والأصالةُ التي ادّعاها للشعراء المعاصرين الناظمين شعراً حراً مسرفةٌ حين توضع قصيدة «القاصف الضال The Strayed Reveller» نصب العين. لكنّ تلك التجربة الجميلة حملت ثماراً قليلة. ومهما يكن، فإنّ تجارب هوبكنز ذاتُ تأثير محتمل أكبر كثيراً، على الرغم من أنها لم تبدأ فعاليتها إلا بعد ثلاثين سنة من وفاته وسأعالج الموضوع باستيفاء أكبر في مقالة لاحقة.

سيكونُ على أيّ تأريخٍ كامل لتطوّر تقنيّة الشعر الحديث أن يجد مكاناً لشعراء آخرين -لوِتْمان، الذي لم يضفْ شيئاً واضحاً إلى تطوّره التقني، وإنما أضاف، إلى حدّ ما، قوةً عاطفية عمياء؛ على هذا التأريخ أن يجد مكانا لـ«و. ب. ييتس»، الذي لم يكن تقليدياً جداً كما يقع في روع المتحمّسين الرومانسيين، وأن يجد مكان لـ«ت. ي هولم» وعزرا باوند». إنّ الثورة التي بدأها ورد زورث كانت قد اكتملت تماماً بالمدرسة التي بدأها هولم ورسّخ أصولها باوند. ولقد كان أسلوب العبارة، والإيقاع، والوزن، متحررةً تماماً من الصنعة الشكليّة، وكان الشاعر حراً في أن يؤدّي عمله الإبداعي وفق قوانين فطرته. ولم يكن مفهوماً دائماً أنّ الشاعر حين يستبعد سلطانَ القوانين البالية كان تحت وطأة الحاجة إلى تأصيل نفسه؛ ولعلّ كثيراً من الشعر الحرّ الذي نُظم منذ سنة ١٩١٤ يعرض النظرية للخطر؛ نظرا إلى ضعفه. وعلى الرغم من ذلك فالنظرية صحيحةٌ، وكلّ الشعر الحقيقي في زماننا، مثُل الشعر الحقيقيّ في الماضي، يستجيبُ لهذه النظرية؛ ذلك لأنّ هذه النظرية، كما هو مفهوم تماماً، ليست نظريةَ مدرسةٍ بعينها، وإنما هي نظريةَ الشعر الإنكليزي الجوهريّ كلّه.

وفي كلّ المراحل العظيمة للانتقال والتبلور كان الشعر هو الذي جسّد حتى الآن الملامح الأولى والنهائية للتفكير. ولعلّ التشكيل الأول للرّوح المتميّز لعصر النهضة قد وجد في الشعر اليعقوبي[1]؛ كذلك فإنّه تحت التأثير المباشر للأدب الفرنسيسكاني مارأينا الفنون التشكيلية قد ارتدت لدى جيوفاني بيسانو وجيوتو عناصر تصوّر جديد للحياة. ويبدو أنّ أسبقية الشعر تنسحب على كلّ مراحل الحضارة الغربية، وقد استمرّ ذلك إلى الحركة الرومانسية في القرن الماضي وشملها. ويكاد هذا الحكم ينسحب حتّى على

(١) صفة تطلق على الحركات الأدبية التي ازدهرت في عصر الملك جيمس الأول James I من ١٦٠٣-١٦٢٥م في إنكلترا. (المترجم -عن معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبة).

الحركات المتأخرة وغير الناضجة؛ من مثل حركة الرمزيين في فرنسا، ومذهب ماقبل الرفائيلية في إنكلترا[1]. أمّا في شأن التصوّرات الحديثة جداً والتي تَعِد بأن تكون مميزة للقرن العشرين فإنّنا نظفر بإشارة ضئيلة في الشعر. وليس هناك، إن جاز التعبير، معادلٌ أدبيّ في إنكلترا للتنظيم الفعّال والمحتوى العقليّ للحركة الحديثة في الرسم. وقد يكون ثمة أسبابٌ نفسيّة لهذا السبق الغريب للفنون المرئية؛ ولعل تأملات من هذا القبيل ممّا يغري بتخصيص مكان خاص للبحث فيها. أما الآن فعلينا أن نأخذ في الحسبان الاحتمال العمليّ لعيوب متأصّلة في الشكل الشعريّ التقليديّ. أما مسألة لِمَ لَمْ يخضع ذلك الشكلُ للقُوى التي غيّرت التصميمَ في الفنون التشكيلية فما تزال مسألةً أخرى. ومن المرجّح أن تكون مسألة افتقار إلى التفكير في أزماتٍ محدّدة في تاريخ الشعر منذ بودلير.

وتعيَّن حدودُ أزمةٍ كهذه دائماً من خلال مناقشة لتقنية الشعر؛ وليس ثمة مناقشة من هذا القبيل ذات شمولية وعمق كبيرين كتلك المناقشة التي واكبت انبثاقَ الأسلوب الإنكليزيّ الكلاسيّ في العهد الإليزابثي. ولم يكن في هذه المناقشة وثائق فعّالة وحاسمة كثيراً ككتاب صموئيل دانييل «دفاع عن القافية (١٦٠٣م)». أمّا كتاب سدني الأكثر شهرة «دفاع عن الشعر»، الذي نشر سنة ١٥٩٥، فقد كُتب في حدود سنة ١٥٨١ قبل الفجر. وقد كان له سحرٌ نفّاذٌ وشامل أكثر من هذين الكُراسين المقاتلين؛ لأنه كُتب من وجهة نظر أكثر رسوخاً. وهو في الوقت نفسه مفتقرٌ إلى الأهمية التجريبية للأعمال المتأخرة، التي كانت قد أُلفتْ في أسمى لحظة وأحدّها من تاريخ اللسان

(١) مذهب في الفن والأدب ظهر في إنكلترا سنة ١٨٤٨م حينما اتفق بعضُ المصوّرين الإنجليز على تكوين ماسمّوه بـ«أخوة ماقبل الرفائيلية». وفي الشعر يتميز هذا المذهب بشدّة النزعة التصويريّة، والرمزيّة، والميل إلى إحياء الأساليب الأدبية التي كانت سائدة في العصور الوسطى، وباللجوء إلى الوصف الحسّي، وأسلوب قديم مهجور في الكلام. (المترجم عن «معجم مصطلحات الأدب» لوهبة).

الإنكليزي. وهاهنا نحسّ نبض أزمة، ونشعر بالحياة تتدفّق، ونرى التفكير يحسم النتيجة. وكانت المسألةُ المدروسة أكثرَ من مسألة مزعومة -مسألة فائدة القافية. كانت مسألة نشاط أصيل وفطريّ في مقابل قيود أكاديمية متحذلقة. ولعلّ من المثير للاستغراب أن يكون كامبيون، الذي يندّد بالدّغدغة الصبيانية لتقفية، هو الذي ينتصر للدعوى الأكاديمية. وهو في التهيئة لحجّته يصل إلى ملاحظات دقيقة محدّدة في الإساءة إلى القافية؛ من مثل «أنها تضطرّ الإنسان في أغلب الأحيان إلى أن يتخلّى عن قضيته، ويوسّع تصوّراً قصيراً خارج حدود الفن كلّها». على أنّ تجاربه في الشعر غير المقفى حيةٌ، ولم تكن دونما تأثيرٍ في تطوّر الشعر المرسل. حتى إنّه قد حمل دانييل على التسليم بأنّ "المأساة ستنسجم حقّاً مع الشعر المرسل، وتستغني عن القافية»، وعلى الدفاع عن إجراءات وقائية محدّدة ضد «هذا الإتخام للأذن بهذا الترّتيب المليء بالقوافي». لكنّ كامبيون لم يستطع أن يقدّم أسباباً موجبة للتخلّي عن القافية كلّها سوى حقيقة أنّ عرف الإغريق واللاّتين كان ضدّها. وكان كُتيّبه الجميل فريسة سهلة لدانييل، الذي كان مفعماً بحسّ جيد قويّ ومزاج أصيل. وهو يهجم على موضوعه مباشرة، ويبرهن على أنّ عبقرية لغتنا لها قوانينها المتميزة الخاصة بها:

«كلّ لغةٍ لها مقدارُها أو حجمُها الخاصّ المعدّ للإفادة والإمتاع؛ هذا المقدار تجعله عادة الاستمتاع عن طريق موافقته للأذن غيرَ منكر وطبيعيّاً. وما الشعرُ كلّه إلا قالبٌ من كلمات ضمنَ قياسٍ محدّد، مختلف عن عاديّ الكلام، ويقدّم السبيل الفضلي للتعبير عن مفاهيم الناس، للإمتاع والتذكر معا. وهذا الإطارُ من الكلمات الذي يتألف من إيقاعات أو أوزان، من كمية أوحجم، يُعرض في طرائق مختلفة، تبعاً لمزاج المؤلف وتتابع الوقت؛ وهذه الإيقاعات، كما يقول أرسطو، شائعةٌ بين الأمم جميعاً، وتتدفّق الآن بيسر في لغتنا كلّما استطاع الفنّ أن يصنعها، وتغدو إيقاعات عندما تقوم الأذن ذاتياً بترتيبها في أماكنها الخاصة، وهي بنفسها ليست على استعداد لأن

تخرج من ترتيبها؛ وعلى هذا النحو ينسجم الشعر خير انسجام مع طبيعة لغتنا».

ثمة ملاحظتان في هذا المقطع لهما أهمية في الوقت الحاضر؛ لأنهما قد يشيران إلى اعتبارات نسيناها منذ زمن. تتصل إحداها بما يمكن أن ندعوه الإيقاع الفطري للغتنا؛ هذا الذي تقرّره العادةُ وهو واضح للأذن؛ وتتصل الثانية بتنظيم الكمية أو الحجم وفقاً لتتابع الوقت. وقد تكون عبارة «تتابع الوقت The set of the Time» ماعنت لدى دانييل أكثرَ من مطالب الزيّ؛ لكنّ هذه العبارة أيضاً قد يكون لها معنى مفيدٌ حين تدلّ على إيقاع غريزيّ للتعبير وسيرورة الحياة. ونأتي هاهنا إلى النقطة الحيوية للوضع الراهن، فهل لدينا أيّ تأكيد لمسألة أنّ الشعر الحديث قد وصل إلى هذا التعاطف الحميم مع سرعة سير الحياة المعاصرة أو إيقاعها، الذي هو شرطٌ كلّ فنّ فعّال؟ -بل إنّ ثمة مسألتين لاينبغي أن تلتبس إحداهما بالأخرى: طبيعة الإيقاع الشعريّ، وصلته بماينبغي أن نسمّيه إيقاع الحياة. ويرى دانييل في مكان آخر أنّ «كلّ ناظم يتعهّد صناعته بالتجويد يجد في لغتنا... المقاديرَ التي تناسب جيداً طبيعة لهجتها المميزة، والأمكنة الخاصة المحدّدة لمثل هذه التشديدات، وحيث لاتحتلّ مكاناً سوى الأمكنة التي خُلقت لها». قال سوينبرن: «إنّ مغفّلاً مثلي يقيس الشعر بالأذن، وليس بالإصبع». هذه الملاحظة الأخيرة اقتبسها البروفسور سونينشن Sonnens chein-، الذي نال بحــثُه في الإيقاع[1] فضيلة «الاتّفاق مع الحقائق» اتفاقاً شاملا. إنّ شيئاً واحداً في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقينيٌ ثابت، وهو أنّ الشعر، تاريخياً وإبداعياً، يكتسب شكلَه من حيث هو تسلسلٌ إيقاعي، بعيداً عن أي تفكيك إلى تفعيلات وأوزان. يأتي الشاعر أولاً، ثم يأتي بعده العروضي. ويعي البروفسور سونينشن هذه الحقيقة جيداً، وتعريفه للإيقاع مبنيٌ عليها. وهو

(١) «ماالإيقاع؟» بحث كتبه ي. أ. سونينشن. وهو مرفقٌ بقياس مقطع تجريبي، أنجزه ستيفن جونز وإيلين مكليود. (أكسفورد، ١٩٢٥).

يقـول : «الإيقـاعُ هو خـاصـيـةُ تسلسلِ أحـداث في الزّمـان يحـدثُ في عـقلِ الملاحظ انطباعـاً بالتناسب بين آماد الأحداث الكثيرة أو مـجاميع الأحـداث التي يؤلّف منها التسلسل» . ومن حسنات هذا التعريف حقيقةً أنه يتحدّث عن «الآمـاد» ؛ لأنّ الزمـان ، بمعنى مـدى الأحـداث ، هـو الصـفـة الأسـاسـيـة للإيقـاع» . ويتـحـدّث التـغـريف أيضـاً عن «الأحـداث في الزمـان» ويوحي بإمكانيـة قيـاسـهـا . وهناك أداة تسـمّى «الكيـمـوغـراف» (مـسـجّلة الحـركـة والضـغـط) ، وهي تبـشّر من خـلال عـمليّاتهـا بأن تضع نهـاية لجـدالات العـروضـيين التي لم تتـوقف في عـصـر من العـصـور . وذلك لأن «الكيموغراف» ، على غرار آلة التصوير ، لا يمكن أن تزورّ .

يمكن القـول بإيجاز إنّ «الكيـمـوغـراف» يمكـن أن تقيس بدقـة أمدَ كلّ مقطع في الكلام ؛ ومن هنا فإنها يمكن أن تبيّن المقدار التّام للمقطع الشعري الملفـوظ . وحين يُقاس هذا البيت البسيط لتنسيـون ، على سبيل المثال ، يتكشّف عن النسب الآتية :

The Long Light shakes across the lakes

12: 131: 27: 45: 7: 34: 9: 55

وحين يطبَّق هذا القياس العلميّ على نطاق واسع في القسم الأكبر من «القصيد الانكليزيّ المتنخّل» ستسفر النتائج حتماً عن أنّ «الكمية ليست إلاّ عنصراً بنائياً في أفضل أنواع الشعر الانكليزي ، إلى جانب النبر» . أما طول المقاطع وقصرها فأمر نسبيّ ليس غير ، وحتى في هذه الحال يمكن أن تختلف مع السياق ، أو قد تكون ذات قيمة مساوية في التفعيلة أو ممطوطة ، أو حتى ، حين يستلزم الإيقـاع ، متخـيّلة ليس غـير . وطبـيـعيّ أن يكون البـروفسـور سونينشن مهتمّاً أولاً بتحليل أشكال الشعر التقليديّ ، وليس في مقدور أحد ممن يهتم بهذا المظهر أن يطيق إهمال كتابه . ومهما يكن ، فإنّ الرجل لم يقم بأية محاولة لتطبيق تعريفاته وكشوفه على نطاق الاحتمالات الشعرية . وهو لا يبدو متحقّقاً ، مثلاً ، من أنّ تعريفه للإيقاع يمكن تطبيقه على نماذج منقّاة من تنيسون وكيتس فقط أو أنه يمكن تطبيقه أيضا على قصائد من مثل : «القاصف

الضال «The Strayed Reveller» و«The Waste Land». والحقّ أنّ تعريف البروفسور سونينشسن يستبدل، دونما ضجيج، عنصر التناسب في الإيقاع بعنصر الانتظام؛ وليس هذا ما قد ناضل في سبيله أفاضل شعراء الشعر الحرّ في فرنسا وإنكلترا وأمريكا. وليس في وسع المرء أن ينكر التناسب في إيقاع كهذا، الذي هو شعر حرّ معاصر[1]

sunlight was over
our mouths fears hearts Lungs arms hopes feet hands
under us the unspeaking Mediterranean bluer
Than we had imagined
a few cries drifting through
high air
a sail a fishing boat somebody an invisible spectator
may be certain nobodies laughing faintly
playing moving far below us
perhaps one villa caught like pieces
of a kite in the trees here
and here reflecting
sunlight.[2]

(١) من قصيد لـ ي. ي. كيمنغز، سنة «١٩٢٤»، رقم٢، آب ١٩٢٤.
(٢) لأنّ الأمر يتّصل بتناسب الإيقاع فقد آثرت تُرك الأبيات بلغتها الإنكليزية. وإليك مابدا لي نقلاً لمضمونها إلى العربية: «كان ضياءُ الشمس فوق أفواهنا ومخاوفنا وقلوبنا ورئاتنا وأسلحتنا وآمالنا وأقدامنا وأيدينا -وأسفل منّا البحر المتوسط الصامت الذي بدا أكثر زرقةً ممّا تخيّلنا- وبعضُ صرخات كانت تنبعث عبر الهواء العالي، مركب شراعي، زورق صيد، أحد ما، متفرج غير مرئي -وقد يكون هناك أناس مجهولون يضحكون حتى الإغماء، يلعبون، ويتنقلون بعيداً أسفلَ منا- وقد تكون «فيلا» قد تعلقت كقطع الطيارة الورقية بالأشجار هنا وهنا ينعكس ضياء الشمس».
(المترجم)

وكذا لايستطيع أن ينكره في هذا المقطع، من قصيدة «The Strayed Reveller»

Is it then evening

So soon? I see, the night-dews,

Cluster'd in thick beads, dim

The agate brooch-stones

On thy white shoulder;

The coolnight-wind, too,

Blows through the portico,

Strirs thy hair, Goddess,

Waves thy white robe![1]

ولا يستطيع المرء؛ لذلك السبب، أن يسلم بالانتظام لإيقاع كهذا:

Pray, do not mock me,

I am a very foolish, fond old man,

Fourscore and upward, not an hour more nor Less;

And, to deal plainly,

---

(١) ترجمة الأبيات: «أهو المساء إذن -هذا الذي جاء بهذه السرعة؟ -فإنني أرى أنداء المساء - قد تعنقدت في كريّات سميكة معتمة -وحجارة دبابيس الزينة العقيقية -تدلّت على كتفك الأبيض -وريح الليل الباردة أيضاً -تهب من الرواق المعمّد «البورتيكو» -وهي تنثر شعرك والإلهة تموّج ثوبك الأبيض!».

I fear I am not in my perfect mind

Methinks I should know you and know this man;

Yet I am doubtful: for I am mainly ignorant

What place this is, and all the skill I have

Remembers not these garments; nor I know not

Where I did lodge Last night(2)

وأبياتٌ كهذه، حيث تقتضي تحليلاً كمياً مفصّلاً جداً، خالية تماماً في الواقع إلا من انتظام سطحيّ جدا:

Open, ye everlasting Gates, they sung,

Open, ye Heav'ns, your Living dores; Let in

The great Creator from his work returned

Magnificent, his Six days work, a world;

Open, and henceforth oft; for God will deing

To visit oft the dwellinges of just men

Delighted, and with frequent intercourse

Thither will send his winged Messengers

---

(٢) ترجمة الأبيات: «أرجوك، لا تحتقرني، فأنا مغفل جداً، شيخٌ مولع، بالغٌ الثمانين وصاعداً لاأكثر ساعة ولاأقلّ ساعة؛ لتتعامل بصراحة، أخشى ألا أكون بكامل عقلي يخيّل إليّ أنني أعرفك وأعرف هذا الإنسان، لكنّني حتى الآن متشكك؛ لأنني أولاً لاأعرف أي مكان هذا -وكلّ ماعندي من حذق لم يذكرني هذه الثياب، لا ولاأعرف إلى أين أويتُ الليلة البارحة».

On errands of supernal Grace. so sung

The glorious Train ascending: He through Heav'n,

That Open'd wide her blazing Portals, Led

To Gods Eternal house direct the way.[1]

وإذا ماقُدّر لنا بعد ذلك أن نستعيض عن مفاهيم الوزن (أقصد عن التفعيلات النظامية والمنبورة) بمفهوم للإيقاع لايعتمد إلا على صحته الفطرية التي تحدّدها الأذن المستمعة، فعلينا أن نبحث بدقّة متناهية في طبيعة مثل هذه الإيقاعات وأصولها. كيف تتأتّى هذه الإيقاعات؟ -سيجيب العروضيّ التقليديّ إنه في حال شكسبير وملتون، وحتى في حال أرنولد، تكون هذه الإيقاعات شواذّ عن قاعدة الوزن النظاميّ. لكنّ هذا تحايلٌ في التفسير؛ لأنّ الإيقاع جملةً، حتى إيقاع النثر وإيقاع الكلام العادي، يمكن إدراكه فقط من خلال مغايرته لمعيارٍ مفترَضٍ للانتظام -طرْقة متساوقة متزامنة أو سلسلة يامبية بسيطة. والمحقّق أنّ كلّ الشعر الحرّ ذي البنية الإيقاعية إنما يتّصل بهذا المعيار أو القاعدة؛ أما فعليّا، فإنه لاتوجد إيقاعات تؤلّف بوعيٍ من خلال أنظمة قياس طبيعية: وإنما هي على الأصحّ مدركات حسّ عفويّ. ولعلّ أية دراسة مقارنة للإيقاعات الصينية والبولينيزية ممكنةُ الإدراك عندنا، إلا أنها دخيلةٌ على عاداتنا. والإيقاعات الإنكليزية فيها الكثيرُ مما تشترك فيه مع الإيقاعات الألمانية، لكنّ كلتيهما مختلفةٌ تماما عن الإيقاعات الفرنسية أو الإسبانية. حتى داخل حدود لغتنا الخاصة، إذا مالاحظنا بانتباه الأساليب

(١) ترجمة الأبيات: «افتحي، أيتها البوابات الأبدية -كانوا ينشدون- افتحي أيتها السماء أبوابَك المتقدة؛ لتدخل، عاد الخالق العظيم من عمله، هذا العالَم الجليل الذي صنعه في ستة أيام، افتحي من الآن فصاعداً في أوقات كثيرة؛ لأن الله سيمنّ، فيزور في مناسبات كثيرة بيوت الناس المستقيمين، مبتهجاً، وباتصال دوري -سيبعث إلى هناك رسلَه أولي الأجنحة في رسائل من إلهات الجمال العلوية. هكذا كانوا يُنشدون والموكب الرائع يسمو، وهو عبر السماء التي فتحت أبوابها اللألأة على مصاريعها، توجّه إلى بيت الآلهة السرمدي دون أن يلوي على شيء».

المحلية الصرفة، فإننا نجد إيقاعات متباينة بقوة. فإنسان من نيوكاسل وآخر من هل يتحدث كلّ منهما بدرجة صوتية مختلفة تماما. وعلينا أن نكون واعين لمفهوم فضفاض لكلمة «إيقاع» التي من الخير أن يُحتفَظ بها للتأثيرات الجمالية. ومهما يكن، فإنه في مقدورنا أن نلوذ بكلمة «العبارة الاصطلاحية Idiom» التي استخدمها دانييل بذكاء. فاللغة الحية تتفكك إلى عبارات اصطلاحية: والعبارات الاصطلاحية هي الكائنات الحية للكلام -والكلمات هي جزيئات والأحرف ذرّات. وهكذا فإنّ هذه الوحدة العضوية، هذه العبارة الاصطلاحية، مفعمةٌ بالإيقاع؛ ولها تنغيمٌ يتعذّر اختراقه، وما الإيقاع الشعريّ إلا توسيع لهذه الإيقاعات الأولية وتجميع لها. وحتى الشعر الموزون والمنبور بانتظام ينجح فقط بقدر مايفيد من هذه العبارات الاصطلاحية أو يكيف نفسها لها. وليس الشعرُ الحرّ، الذي ينطوي على أصغر انحراف وأوسع انحراف عن الأنموذج القياسي، إلاّ استخداماً حراً لهذه العبارات الاصطلاحية.

تنشأ العبارات الاصطلاحية عن صلات الحياة اليومية. فهي استجابة من الكائن البشريّ للعناصر المحيطة به. وهي تعكس سرعة الحياة، وضغط الحياة، وجوهرها الحقيقي. العبارات الاصطلاحية هي الدّقات اللفظية للإنسان في إيقاع الحياة، ولها أشباهُها في قرع الطبول ورقص الأوصال. وتُبنى الفنون جميعاً من هذه العناصر الأولية، وتعتمد حقيقتُها وفعليّتها على هذه العلاقة الصارمة. وبناء الشعر من مصطلحات ميتة يضارع أن يحيا المرء حياة ذات عادات وسلوك بالية. لكنّ هذا هو تماما داء معظم الشعر الحديث: فهو يرنّ رنيناً زائفاً في الصخب الحقيقي لمسيرة الحياة اليومية.

ونستطيع نحن فقط أن ندرك الإيقاع الحقيقي بالغريزة. ولقد وُجد في «الباليه» الحديث، وفي موسيقا «الرَّجتِيم» الأمريكية، وفي مقدار ضئيل من الشعر الحديث. لكنّنا حين نكون قد وجدنا الإيقاع فإننا إذ ذاك في بدء الفنّ فقط؛ ولم نظفر بأكثر من أدوات الفن.

يقـول دانيـيل في أحـد المواضع : «ليس التـزام التـفـعيـلات التـروكيـة واليامبية[١] هو ماسيجعل أشعـارنا أكثر حكمـة : فكلّ مـافيـها من شـعـر وكلّ مافيها من فلسـفة لايساوي شيئاً ، مالـم نحضر معنا الضوء الكاشـف للإدراك لنسـتخدمه . وإنه ليست الكتب عامة ، بل فقط ذلك السفر العظيم للعـالـم ، وكـذا رحـمـة السـمـاء التي وسـعت كلّ شيء ، همـا اللذان يجـعـلان الناس حصيفين حقيقة» .

وينطبق ذلك التـحـذير من الحـذلقـة أيضـاً على صـانعـي الإيقـاعـات الجديدة ؛ لأنه لن ينفعنا أيٌّ مقدارٍ من الأصـالة إذاماافتقرت هذه إلى «الضوء الكاشـف» . فقـد نتعلم التقنية من الملاحظات ، لكن هذه الضـرورة الحـاسـمـة موهبةٌ ذات طبيعة شخصية ، ولاتعتـمد كثيراً على تأثيرات البيئة اعتمـادَها على قدرة فطرية . ولنقلْ ، بدقة ، إنهـا تعتـمـد على ائتلاف هذيْن العـاملين : العقل السليم الذي تعضده حاسيّة مرهفة ، ومن ثم تعبّر عن نفسها بحريّة .

---

(١) التروكي : تفعيلةٌ يونانية قديمة تتكوّن من مقطعين أولهما طويل وثانيهما قصير . وفي الشعر الإنكليزي يُطلق هذا المصطلح على التفعيلة المكونة من مقطع منبور يليه مقطع غير منبور ، وهو نادر في الشعر .

أما اليامب أو اليامبوس فهو تفعيلةٌ يونانية تتكوّن من مقطع قصير يليه مقطع طويل . وفي الشعر الإنكليزي يطلق المصطلح على التفعيلة المكونة من مقطع غير منبور يليه مقطع منبور . وهو النوع الغالب في الشعر الانكليزي كله . (المترجم عن مصطلحات الأدب -لوهبة) .

(٤)

بنية القصيدة

قد يكون من غير المسلَّم به أنّه بينا يمكن لنظرية الشعر التي أبسُطَها في هذه الصحائف أن تكون مقبولةً بوصفها نظريةً لجوهر الشعر، إذا هي لاتفسِّر الشعر الموجود، الذي يقتضي، فضلا عن الجوهر، تجسيداً وبنية. والسؤال المعروضُ هو: كيف يتأتّى للشاعر أن يمرّ عبر المجاز والقصيدة الغنائية التي هي حقاً مجرد مجاز محدود، إلى تلك التصوّرات الملحمية الكبيرة التي نقيس بها عظمة الشعراء؟. والحق أن مناقشة طول الشعر يمكن أن تبدو لأول نظرة تناولاً جدّاً تافهاً لموضوع على قدر كبير من الأهمية. أما على الصعيد العمليّ فإنّها تقتضي تلك المبادئ الأولى للملَكة الشعرية التي تناقشها. ويطمح أكثرُ الشعراء لنظْم قصائد طويلة، ويمكننا أن نقول تقريباً إنّ الاختلاف بين شاعر مُغلق وشعُرور إنما هو القدرة على نظم قصيد طويلة نظماً ناضجا. ولست قادراً على التفكير بأيّ شاعر يجازف المرء بتسميته «عظيما»، في الوقت الذي يتألف فيه عمله الشعري من مقطعات قصار ليس غير، وطبيعيٌّ، على الرغم من ذلك، أن يكون ثمة شعراء صغار كثيرون، ممن توافرت لهم موهبة فذة لنظم المقطعات القصار، لهم عدد من القصائد الطوال الخاوية التي تعزّ قراءتها؛ الأمر الذي يحطّ من منزلتهم.

إنّ مسألة مقدار طول القصيدة الطويلة هي المسألة البسيطة التي ينبغي أن يبادَر بالسؤال عنها. فالكوميديا الإلهيّة والفردوس المفقود قصيدتان من الطراز الأول، وهما طويلتان طولاً مسرفا. والقصائد المتميزة لتشوسر،

وشكسبير، ودرايدن، وبوب، وورد سورث، وشلي، وروبرت براوننغ، ذوات طول مشابه. ولكن هل «البحار القديم The Ancient Mariner » قصيدة طويلة؟ -هل قصيدة «إلماعات من عالم الخلود «the ode: Intima-tions of Immor tality» أو قصيدة مصاص الدماء «Lamia»وارتقاء الروح «Progress of the Soul» لدُن، أو الأرض الخراب «Waste Land» لإليوت قصائد طويلة؟

وجليّ أنه ليس ثمة معيار شامل، وفي غياب المقياس الطولي نكون مدفوعين إلى التفتيش عن مقياس نوعي. ثمة اختلاف بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة، لكنه ليس اختلافا في الطول بقدر ماهو اختلاف في الجوهر.

والحقّ أنّ الاختلاف يعتمد على مسألة الغنائية[1]. فنحن غالبا ماندعو القصيدة القصيرة قصيدة غنائية؛ وتعني هذه أساساً قصيدة قصيرة إلى القدر الذي يكفي لأنه تُعدّ للموسيقى وتُغنّى ابتغاء إمتاع سريع. وإنّه بالإمكان، من وجهة نظر الشاعر، أن تُحدَّد القصيدة الغنائية بوصفها القصيدة التي تجسّد موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً، القصيدة التي تعبّر مباشرة عن حال ذهنية مسترسلة أو إلهام. أمّا القصيدة الطويلة، وسيأتي هذا نتيجةً طبيعية فهي القصيدةُ التي توحِّد من خلال البراعة عدداً أو كثيراً من مثل هذه الأمزجة العاطفية. على الرغم من أنّ البراعة ههنا قد تنطوي على فكرة مهيمنة مفردة، يمكن أن تكون هي نفسها وحدة عاطفية -تلك القضية التي أناقشها بتفصيل في المقال التالي.

لقد استخدمنا في هذا المقطع القصير عدة مصطلحات ذات مغزى أكبر

---

(١) الغنائية Lyricism: تلك النزعة الشعرية التي تدفع الشاعر إلى التعبير عن انفعالاته في أسلوب أخّاذ، يستميل النفوس من حيث الفكرة التي تخاطب العقل، والشعور الذي يناحي القلب، والموسيقا الشعرية التي تترقرق في الأذن، والصورة الشعرية التي تداعب الخيال. (المترجم -من معجم مصطلحات الأدب، لمجدي وهبة.)

كثيراً مما ستتمخض عنه القراءة السريعة. وأريد أن أؤكد خاصة كلمات «عاطفة» و«فكرة» في سياقهما الخاص. قد يبدو لبعضهم أنّ هذه الكلمات هي نفسُها الكلماتُ التي تقود، وقد غلبت على طبيعة القصيدة، إلى الاختلاف الجوهري الذي نريد أن نجعله بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية. لكنّ قبل طرّق ذلك الاختلاف الجوهري ثمةَ سماتٌ وصفيّة محدّدة يمكن أن ننحيّها جانباً. ذلك أن بعض القصائد الطّوال التي ذكرتها من قبل، مثلا، توصف بدقّة بأنها ملحمة، وتوصف أخرى بأنّها فلسفية، وتوصف بعضها بأنها قصيدة غنائية Ode، كما توصف أخرى بأنها قصصٌ صرفة. و«حكايات كانتربري» طويلة؛ لأنها لايمكن أن تكون أقصر: إذ لدى الشاعر مجموعة قصص يرمي إلى روايتها شعراً، وهو يستخدم شعره باقتصاد وسرعة ليصل إلى مراده. ومثل هذا الطول في القصيدة ضروريٌّ واعتباطيّ في الوقت نفسه؛ ضرورةٌ يستدعيها المضمون، واعتباط بالنسبة إلى الصفة الشعرية للقصيدة؛ أعني أنه ليس الشعر مايستدعي الطول، بل القصيدة.

ولعلّ معظم الشعر الملحمي من هذه الطبيعة، على الرغم من أن «الملحمة» ليست مصطلحا دقيقا. فالإلياذة ملحمة في معنى ما، والفردوس المفقود ملحمة في معنى مختلف عن الأول تماماً. والإلياذة، على غرار حكايات كانتربري، طويلة تبعاً لقصتها، وهكذا، فيما يخيَّل اليّ، سائرُ الشعر الملحميّ الحقيقيّ. لكنّ ملتون في هذه القصيدة كان في ذهنه أكثر من القصة، فقصةُ السقوط ليست إلا النواة، أو الفكرة التي أدار حولها، أولا، أسطورة درامية، وثانياً، أطروحة فلسفية. ويمكننا أن نذهب ههنا إلى أن الملحمة سيطرت عليها فكرة، على الرغم من أنه يُتطلّب في بناء أسطورة درامية قدرة أخرى، سأعرض لها الآن.

أعترف بأنني لم أفهم ماالأود «Ode» تماما. ولعلّه من العسير أن نظفر بأيّ شيء مشترك بين أود «of wit» لكولي، وأود «ليوم القديسة سيسليا»

«On St. Cecilla's Day» لدرايدن، وكذا أود إلماعات من عالم الخلود« -In timations of Immortality» لورد سـورث. وتنطوي الأود عـمليّاً على هيمنة معمارية محدّدة لتلوينات إيقاعية، البنية التي أفترض أنها تجد نظائرها في الموسيقى، وإن تكن، من وجهة نظر شعرية صارمة، غير مختلفة عن القصيدة الطويلة عموماً، مثلما أنه، من وجهة نظر تناول الطعام، لايختلف كعك العرس المصطّب كوعاد خبز القربان عن كعك الحلوى المنبسط. وماأقصد إليه هو أنّ الأود أساساً ليست طويلة أو قصيرة، فقد تتصوّر بوصفها قصيدة غنائية مثلما كانت أود وردسورث فيما أعتقد.

وسيقال إنّ القصيدة الفلسفية، من قبيل «في طبيعة الأشياء --De Re rum Natura» ، والكوميديا الإلهية «Divine Comedy»، ولنأخذ مثالا معاصراً قصيدة عهد الجمال «The Testament of Beauty» ليست في حاجة إلى أن تناقش في هذه الزاوية؛ لأنها كما هو بيّنٌ غير غنائية في طبيعتها، وهي طويلة دوما. ولكن ماذا يمكن أن نقول عن قصيدة من مثل العنقاء والسلحفاة «The Phoenix and the Turtle» ليس قصيدة طويلة البتّة، وإنما قصد الشاعر إلى أن تكون قصيدة فلسفية: وهي حقّا القصيدة التي ركّز فيها كلّ قوة هذا النوع من الشعر وجماله في أصفى جوهر؟ -وثمّة عدد من القصائد لدُن أيضاً، هي ظاهريا غنائية في الصورة، لكنها فلسفية في المحتوى. وتُظهر القصيدة الفلسفية، وإن يكن ذلك سلبيّا فحسب، أن الاختلاف بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة لايمكن أن يوجد في طبيعة محتواها.

دعنا ندرس الإمكانية الأخيرة: ذلك أنه ليس ثمة اختلاف شعري بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة؛ فثمة فنّ شعري محدّد ينشأ، ونحن نجهل كيفية هذا النشوء، من موسيقا الأحرف الصائتة والصامتة، من جرس

الكلمات وتداعياتها، من إدهاش الصور والمجازات، ولنقل بعبارة أهل هذا الزمان التي كُرّست لهذا الشأن: إنّ هناك «شعراً صرفا»[1]، وأن ماعداه نثرٌ، أو حشوٌ، وستميل معظم القصائد، حسب هذه النظرية، إلى أن تكون قصيرة، وإن يكن ذلك فقط بسبب ذلك السبب الكافي المتمثّل في أنه يستحيل على أي شاعر أن يطيل أمد إلهامه مدةً طويلة. أما عمليّاً، فإنه حين يُلَحّ على داعية الشعر الصرف في أن يدلّل بالأمثلة، يستطيعُ أن يمثّل لك فقط بأناشيد قصار قليلة، ربما تكون قصيدة «Kubla Khan»، أما ماعدا ذلك فلا شيء إلا أبيات ومقاطع. ولقد أسلفتُ القول في المآخذ العامة على هذه النظرية: إنها فعلاً ضربٌ من التصوريهة المطلقة Solipsism[2]. ذلك أنها تخلط بين الشيء وخاصياته، وتتجاهل ماقد سلّم العالَمُ بأن يدعوه شعراً لصالح تعريف قبليّ للشعر. فما يحدّده نصيرُ الشعر «الصرف» ليس شعراً، وإنما هو ضربٌ من الشعر ليس غير؛ أعني شعراً «صرفا». دعْنا نسلّم بأنّ موسيقا الكلام والصّور والمجاز شريان الشعر الذي ليس في مقدوره أن يظلّ حيّاً من دونه لحظة. وخلف هذه هناك البنيةُ والتصورّ -البنية التي هي تجسيدٌ للكلمات في نمطٍ أو شكل، والتصورّ الذي هو إبرازٌ لفكر الشاعر في عمليةٍ تولّدُ الكلماتُ منها، أو في أثناء تقدُّمها.

(١) الشعر الصرّف «Pure Poetry» -نظرية شاعت في فرنسا أواخر القرن التاسع عشر، وأول من قال بها الشاعر الفرنسي شارل بودلير سنة ١٨٥٧م، في تعليق كتبه على نظريات إدجار ألان بو. وتقوم هذه النظرية على الإيمان بأن الشعر شبيه بالموسيقى، من حيث إنه ينبغي أن يتحد فيه الشكل والمضمون، بحيث يعجز الإنسان عن التفريق بينهما.

(المترجم -من معجم مصطلحات الأدب- وهبة)

(٢) الأنانة، الأحادية التصورية، التصورية المطلقة «Solipsim» -مذهب يرى أنه لاوجود لغير الـ«أنا»، وأنّ الفكر لايدرك سوى مايصل إليه بنفسه. وقد استخدم كانط هذا المصطلح بمعنى عشق الذات.

(المترجم -من المرجع المتقدم.)

أعني أنه لايمكن أن يكون ثمة كلمات بموسيقاها المصاحبة لها، ولاصور بمباشرتها البصرية، ولامجازات بمعناها الأكثر من المدلول اللفظي، مالم يكن ثمة إما حدس للشكل أفترض أن يكون إحساساً بالمطابقة، والحجم، والموافقة، والتوتّر، والإحكام، وهلمّ جراً (كما في السّونتو)، وإما، وليس هذا اختياراً قدر ماهو إضافة، ابتكار متصاعد ينتقل بالشاعر من كلمة إلى كلمة، ومن بيت إلى بيت، ومن مقطع إلى مقطع، ومن كتاب إلى كتاب، حتى يُستنفَد الابتكار. والشكلُ والتصورّ ماثلان في القصيدة الغنائية، لكنهما غيرُ مقحمين، فأمدُ الشعر قصير جداً، والعاطفة مباشرة جداً (وبسيطة نسبيا) إلى حدّ أننا لانعي، حيث الإخفاء شغلٌ شاغل للشاعر، البنيةَ الزمانية. والشكلُ والتصور مندمجان في العملية الإبداعية. وحين يسيطرُ الشكلُ على التصورّ (أعني حين يحدَّد التصورُ إلى الحدّ الذي يكفي لرؤيته وحدةً مفردة -تدرك منذ البدء إلى الانتهاء في توتر عقليّ واحد) يمكن إذ ذاك أن تحدَّد القصيدة بدقة بأنها «قصيرة». وبالمقابل، وحين يكون التصورّ معقّدا جدا إلى حدّ يستدعي من العقل أن يتلقّاه في سلسلة مفككة مرتّباً هذه السلسلة أخيراً في وحدة شاملة، تحدَّد القصيدة تماماً آنذاك بأنها «طويلة».

وفي «سونتُو» ناجحة، أو في kubla khan، لا تموتُ موسيقا الكلمات الأولى في العقل حين تصوّت الكلمات الأخيرة، ولايتوارى مظهر القصيدة -إيقاعها وصورتُها المحكمة- لحظةً. وتأثيرُها الكلّي لايكمن في الصوت فحسب، وإنما في المظهر أيضا. لكنّ الموسيقا في القصيدة الطويلة شيءٌ ملازم لايغيب أبداً، شيءٌ غير متطاول مع الشكل. ذلكم هو الاختلافُ بين جمالٍ ساكن للبحيرة، التي ينظر إليها كلاًّ تامّا، وجمال الجدول، الذي نتابعه من منبعه إلى البحر غير مبصرين إياه في وقت واحد كلاًّ تامّا، لكننا متنبهون دائما إلى استمراريته، إلى رتابته في تغيّر، إلى موسيقاه في تصاعد.

ربما يكون في مقدورنا، وقد أقمنا هذا التمييز وتركنا القصيدة القصيرة جانباً، أن نسأل سؤالاً وثيق الصلة جداً بالموضوع: هل للقصيدة الطويلة أيةُ قيمة؟ -وإنه لسؤال مبتذل، لكنه ضروريّ؛ لأنه ماأكثر أن تنظم القصيدة الطويلة. وسيكون صنيعُنا متهوّرا جداً إن نحنُ افترضنا أنّها تقرأ على نطاق واسع. والحقّ أننا على دراية بأن الجمهور القارئ عموما يسأم القصيدة الطويلة. لكن هل هذا جريرةُ طول القصيدة، جريرة القصيدة الطويلة نفسه، أو أنّ القصائد الطّوال تقدّم لنا فاشلةً في معنى من المعاني؟. مهما يكن من أمر، فإنّه إن لم يقرأ أحد هذه القصائد، فلِمَ يدأبُ الشعراء على نظمها؟

ثمة فقرة، انطوت عليها إحدى رسائل كيتس، تجيب عن هذا السؤال الأخير. يقول كيتس في رسالة إلى صديقه بيلي سنة ١٨١٧م:

«لقد سمعت هنْت يقول -وأنا قد أسأل-: لِمَ تحاول نظم القصيدة الطويلة؟- وسأقول له: ألا يحبُّ عشاقُ الشعر أن يكون لديهم مستراد صغير يتجولون في رحابه حيث يمكن أن يقطفوا ويختاروا، وحيث تكون فيه الصورُ كثيرة جداً فينُسى كثير منها، وتنبعثُ صور جديدة في قراءة جديدة -حيث يمكن أن يكون مثل هذا المستراد زاداً لرحلة أسبوع في الصيف؟- ألا يحبّون هذا المستراد أكثر ممّا يمكنهم أن يقرؤوه قبل أن تنزل السيدة وليامز من على الدرج؟- وهو شغل صباح غالبا. والقصيدة الطويلة، فضلا عن هذا، اختبارٌ للابتكار الذي أرى أن يكون نجم القطب للشعر، مثلما أنّ الوهم هو الأشرعة، والخيال هو الموجّه. هل نظم شعراوُنا الكبار دائماً مقطعات قصار؟ -أعني في قالب حكايات- والحقّ أنّ هذا الابتكار نفسه يبدو في السنوات الأخيرة كأنه قد أُغفل من حيث هو امتيازٌ شعري[1]».

الابتكارُ والوهمُ والخيال، ههنا، مصطلحاتٌ استخدمناها قبلُ في سياق آخر، وربّما بمدلول آخر. وما إخال أنّ كيتس يقصد إليه، إذا استطعتُ

(١) Letters، ١، ص٥٥-٦٦

أن أجازف في نقل أفكاره بكلمات تبدو أكثر انسجاماً والمناقشة الراهنة، هو أنّ القصيدة الطويلة اختبارٌ للإلهام- على الرغم من أنّ الإلهام، الذي يمكن أحياناً أن يعني التحريض، في منأى عن أن يكون كلمة مقنعة. أعني أن كيتس اعتقد أنه إذا مااستطاع إلهامُ الشاعر أن يُعرضَ دونما فتور، حتى إنه يجسّد عدة أمزجة ومشاعر طوال سير القصة، فإنّ القارئ أنئذ سيجد هو نفسهُ في القصيدة حشداً كبيراً من الأبيات والصوّر يمكنه أن يطوّف في رحابها وأن يجد فيها مرةً استجابةً عاطفية من نوع ما، ومرةً استجابةً من نوع آخر؛ تبعاً لمزاجه أو شعوره، ولن يجد فيها فقط إحساساً مفرداً وعابراً بالجمال. أما في الحال الأولى (حال الأنشودة) فسيُخضع الشاعرُ القارئ مباشرة، ويحقّق تأثيره المنشود، وأما في الثانية (حال القصيدة الطويلة) فإنّ الشاعر ينثر جواهره في ممرّ يختاره، ويدع للقارئ أن يلتقط كلّ مامن شأنه أن يبهر عينيْه.

وتعني القصيدةُ الطويلة، من وجهة نظر الشاعر وبحسب الرأي الذي صدر عنه كيتس، شحنُ القصة بكثافة أو ضبابية محدّدة. ويؤدّى هذا باستخدامٍ وافر للصفّات، والتشبيهات، والاستعارات، التي يمكن أن يكون لها، على الرغم من شعريتها هي نفسها، تأثيرُ إعاقة القصة. خذ تقريباً أية فقرة من «Hyperion»:

ظلّوا في صمت شاحب فضّي

حتى اخترق إشراقٌ كالصبّاح فجأةً،

كلّ المنحدرات الشاهقة المظلمة الصاعدة،

كلّ المساحات الحزينة للنسيان،

وكلُّ خلية، وكلّ صدع قديم

وكلُّ مرتفع، وكلّ عمق كامد

أبكم، أو مبحوح بالجداول المعنّاة المدوّية

وكلُّ الشلالات الأبدية،

وكلُّ السيول الرعناء بعيداً وقريباً،

التي تلفّعت بالظلام والظلّ الكثيف قبلُ

رأت الآن النور وجعلته مخيفا.

كان هيبريون: قمة غرانيتية

تحسّس قدميه الساطعتيْن، وبقي هناك يرقب البؤسَ الذي أضلّ ألقَه

بالنسبة إلى الرؤية الأكثر كراهية.

شعرهُ ذهبيّ وله عقيصة نومديانية قصيرة،

ومظهرهُ الملكيّ الفخم، وظلّ فسيح

وسط إشراقه، مثل كتلة

تمثال ممنون عند الغروب

بالنسبة إلى ذلك الذي يسافر من الشرق المعتم:

وكذا، أطلق تنهدات حزينة كقيثارة ممنون،

بينما وقف شاداً إحدى يديه بالأخرى،

متأمّلا صامتا.

أما من حيث كونها قصيدة ساكنة فرائعة جداً، وأمّا بوصفها قطعةً قصصية فعرجاء؛ فالتشويق المفرط بالأخيلة عرضة لأن يعوق الحدث. وإذا أنت أسقطت من الفقرة الأبيات (٤-١١)، و(١٩-٢٠)، فإنّك لن تسيء إلى القوة الوصفية، ولا إلى الحدث القصصي.

إنه لمشروع بمشقة أن نوازن بين كيتس وتشوسر؛ لأن ثمة تصادماً بين

القيم المثالية والواقعية . ولكن دعْنا نأخذ فقرة من قصيدة «ملكة الجان Faerie Queene» للشاعر سبنسر :

هناك في وادٍ صغير مجوّف مظلم وجدتْ

كوخاً صغيراً مبنيّاً من الأعواد والقصب

في طريقة بسيطة ، وقد أحيط بالمروج من حوله ،

وعاشتْ فيه جنّية ، في ثياب حداد كريهة ،

وفقرٍ متعمّد ، ولم ينبّه أحد إلى حاجاتها ،

فآثرتْ أن تعيش وحيدةً ،

بعيداً عن سائر الجيران ، وبذلك يمكنها أن تخفي أفعالها الشيطانية

وفنونها الجهنمية عن أنظار الناس ،

وتمارس أذاها الذي تفعله دائماً في مجهلة .

وحين وصلت الفتاةُ إلى هناك دخلت الكوخ ،

حيث وجدت الجنّية جالسةً في أرض الكوخ ،

وكانت منهمكة (كما لاح) بشركٍ شرير :

وماإن نظرت إلى هذا الوافد المباغت ،

حتى وثبتْ فجأة بخفة عن الأرض المغبرّة ،

وفي نظرة قاتلة وتفرّسٍ مميت نهم

حدّقت في الفتاة لحظة ، كنظرة المنصعق ،

ولم يكن لديها أية كلمة تقولها ؛ لما أصابها من ذهول قاتل ،

لكنّها رأت من الفتاة أمارات ظاهرة أخافتْها وبهرتها .

وقد تساءلتْ أخيراً، بعد أن قلبتْ رَوْعها إلى غيظ أحمق، :
أيّ عفريتٍ هذا الذي أتى بها إلى هذا الصُّقع النائي،
مَنْ هي، وأيٌّ درب غريب
قادها إلى هنا على كُرهٍ منّا ودونما رغبة؟
رمقتْها الفتاةُ بنظرة ارتياب،
وأجابتْها بلطف، لاتغضبي، أيتها العجوز الشمطاء،
من عذراء غِرّة، أتت بها المغامرةُ
إلى دارك، جاهلةً ومشمئزّة،
ولاتلتمس إلا أن تخلد إلى الراحة حينما تهب العاصفة.
ومن مآقي عينيْها البلّوريتيْن
أذنتْ لدمعاتٍ رقراقةٍ أن تسيل بهدوء،
وتلكما الدمعتان اللّتان تألّقتا كلؤلؤتيْن شرقيتين
تألّقتا بصفاء على خدّها الثلجي؛ وفي هذا الوقت
تنهّدتْ بتثاقل، متمنيةً ألاّ يكون إنسانا متوحشاً
جداً، ولاغليظ القلب، وإنما إنسان راقٌ لحالها
سيبدّد حزنها، أو يهوّن عليها روعة المفاجأة،
وأنّ تلك الجنيّة الحقيرة، وكانا كلّ سرورها
في التِّيه، كانت مدفوعة بقوة نحو مشهد مؤس جداً.

ليس ثمّة مايمكن أن يحذف ههنا دونما إنقاص من القوّة الوصفية للفقرة كلّها. ثمة تشبيه واحد فقط في المقاطع الأربعة مثل لؤلؤتين

شرقيتين»، وهذا قصيرٌ جداً، وفعّال جداً، وحقيقٌ بأن يفعل كلّ شيء خلا تقوية حركة القصة. ولايعني هذا أنّ الفقرة المستمدة من سبنسر أفضل على صعيد الشعر من الفقرة المستمدة من كيتس، وإنما يعني مجرد أنّ قطعة سبنسر هي الشعرُ الأفضل قصصياً. أما إذا أمكن أن يُقصّ موضوع القصيدة، فإنّني إخال أنه يمكننا القول آنذاك إنها قصيدة جيدة.

وماأراه أن كيتس كان مخطئاً في تناوله القصيدة الطويلة، وأنّ كلاً من «Endymion» و «Hyperion» فاشلة من حيث هي قصيدة قصصية؛ فقط لأنّ كيتس كان يسعى إلى فعل شيء ما لايمكن منطقياً أن يُفعل. فقد كان يسيء استعمال شكل فردي محدّد. ويمكن أن تقارن قصائده بالسيارات التي تتحرك ببطء في موكب في «كرنفال» للأزهار، حيث ينبغي أن تُعرّى من زيناتها الفاتنة قبل أن يكون في مقدورها مواصلة سرعتها الخاصة.

ولا ينبغي أن يُتصوَّر، على أية حال، أن فضيلة القصيدة القصصية تكمُن كلّها في قدرتها على تقديم الحديث؛ ذلك أنّ النثر نفسه يمكن أن ينوء بحَمْل هذه المهمّة. ومكمنُ الشعر دائما، وأيّاً كان نوعه، في الكلمة وتداعياتها. وينبغي أن تنقل الكلماتُ في الشعر القصصي الحدثَ بسرعة وباقتصاد في اللغة، لكنّها ينبغي آنئذ أن تكون كلمات انفعالية رائعة، كلمات كتلك التي نجدها حقّا في الفقرة التي استمددتُها من سبنسر.

ويمكن آنذاك أن تُدعى القصيدة القصصية قصيدةً طويلة بدقيق مدلول الكلمة، لكن ذلك بفعل المحتوى ليس غير. وتُروى القصة، وربما تُبتَكر، ويبرزُ الشعرُ إلى الوجود حين تنكشفُ القصة. والقصة هي الإلهام (وكذا هي في هذه الحال الدافعُ للشعر. ولايُدفَع إلى طول القصيدة بقوة الإلهام الشعري، بل إنّ الشاعر سيكون ملهَماً شعريا من خلال القصة إلى درجة أنه يتخيل أحداث القصة، ويُدفَع من خلال التخيّل. سيكون مدفوعاً بشرط أن يركّز عينيه، كما في التعبير الشهير، على الأشياء، على الأحداث المتخيّلة.

لكنّ ذلك لايفي بغرض كيتس في نظم القصيدة الطويلة، التي هي «مستَرادٌ صغير للنزهة». والابتكارُ الذي يدعوه كيتس نجمَ قطب الشعر من المؤكد أنه ليس مجرد قدرة على سرد قصة؟ فهل يمكن أن يكون ثمة صيغ شعرية أخرى، ترضي مرام كيتس، ليست غنائية؟ -أية قصيدة من ذلك النوع الآخر من القصيدة تلك التي سمتُها البارزة أن تهيمن عليها فكرة؟-

أغنيةٌ أورفيوسية حقّا،

أغنية إلهية ذات حقائق علوية مشبوبة العاطفة

تُنشد لموسيقاها ليس غير.

كان ذلكم تصوّر كولريدج للقصيدة الطويلة، المثل الأعلى الذي اقتبسه من وردسورث ليفسر خيبة أمله في الـ«Excursion». وهو يقص علينا ماقد توقّعه:

«. . . الألوان، والموسيقا، والحياة التخييلية، والانفعال، هذه كلّها شعرية، أما المادة والترتيب ففلسفيان، ولاريب في أن من حسنات الموضوع أن كلّية النظام لم تكن قادرة فقط على أن تكون متناغمة مع وحدة القصيدة (البدء، الوسط، الختام)، وانما مكيّفة لتعزّز هذه الوحدة. وهكذا، أيّا كان طول العمل وقد كان حتى الآن طولا محدّدًا، فإن أيّ موضوع من الموضوعات المعلنة سيكون له مكانه المحدّد؛ وماعدا الإعادات فإنّ كلّ موضوع منها سيخفف ويصعد درجة درجة فوق الموضوع الآخر».

أما عبارة «كليّة النظام» فلاتستدعي نسبيّا التداعيات الشعرية. ولعلّ قصيدة لوكريشُس الشهيرة القصيدة الوحيدة التي تجمع بين كونها منظّمة وفق المعنى الذي أراده كولريدج، وكونها شعرية أيضا. ويعرض كولريدج للُوكريشُس، وفي هذا السياق نفسه يصدرُ عن حكمه الذائع الصيت في أن لَوكريشُس كان أكثر شعرية حين كان أقلّ تفلسفاً، وأكثر فلسفيةً حين كان أقلّ

شعرية. وأجدني ميّالاً، كما سيأتي في المقالة، إلى قبول هذا القول الفصل لكولريدج من حيث أنه معبّرٌ عن حقيقة ممكنة جداً؛ لكنّ بعضهم، ممّن أُوتي قدرة على تذوق الشعر اللاتيني تفوق كثيراً ماأوتيتُ، زعم[1] أنّ مقولة كولريدج الفاصلة في حاجة إلى تدقيق كبير: والصحيحُ أنها قائمة على انطباعةٍ غنائية ضيقة عن الشعر، ونحن الآن في صدد اختبارها. إنّ التعبير في جمهور الشعر يحتلّ، كما كان ماثيو أرنولد تواقاً إلى الإشارة إليه، منزلة ثانوية[2]. وهو يدلّل برأي غوته على أنّ مايميز الفنان عن مجرد الهاوي هو الصفة المعمارية في أسمى معانيها: تلك الطاقةالتنفيذية التي تبدع، وتشكّل، وتؤلّف، وليس عمقَ الأفكار المفردة، ولاثراء اللغة المجازية، ولاغزارة التزيين. ويمضي أرنولد إلى القول إن على الشاعر المعاصر أن يتعلّم ثلاثة أشياء من الكتاب الكلاسيين في العالم القديم:

«سيتعلّم منهم كمْ هو سامٍ إلى حدّ لايوصف تأثيرُ الانطباع الخلقي الفذّ الذي يتركه عمل عظيم عولج بوصفه كلاً، قياساً إلى التأثير الذي تتركه فكرة مفردة ذات حظ أوفر من الجاذبية، أو صورة غاية في الإمتاع. وحين يتأتّى له أن يغوص في روح الأعمال الكلاسية العظيمة، وحين يغدو تدريجياً متنبّهاً إلى مغزاها العميق وبساطتها السامية وإثارتها الهادئة للإشفاق، سيكون مقتنعاً من أنّ هذا التأثير، وهذه الوحدة، وهذا العمق في الانطباع الخلقي، هي التي قصد إليها الشعراء القدامى، ومن أنّ هذا التأثير أساسُ عظمة أعمالهم، وهو الذي أدخلهم عالم الخالدين».

وينبغي أن يوضع في الحسبان أنّ أرنولد طبّق هذا المقياس على كيتس، صارفاً النظر عن «Endymion» بوصفها «مفككةً تماماً وغير خليقة باسم القصيدة البتّة». وقد ركّز اهتمامه على «Isabella»، أو «The Pot of Ba-sil». وهو إذ يسلّم بأنّ «هذه القصيدة القصيرة الوحيدة قد تنطوي على قدر

(١) هيوسايكس ديفز في «The Criterion»، أيلول ١٩٣١.

(٢) مقدمة لطبعة قصائده سنة ١٨٥٢م.

من التعبيرات المفردة البهيجة التي في مقدور المرء أن يستشهد بها أكثر من مآسي سوفوكليس الباقية جميعا» فإنّه على الرغم من ذلك يتساءل:

«أما عن الحدث، القصة؟ -فإنه هونفسه حدث ممتاز، لكنّ تخيّلُ الشاعر إيّاه تصورٌ ضعيفٌ، وبناؤه إياه مخلخلٌ أيضا؛ ذلك أنّ التأثير الذي ينتج عنه هو نفسُه غير ذي شأن إطلاقا».

وأحسب أنّ أرنولد يسقط حقيقةً كولريدج من الحساب. ويمكننا أن نشكّ في إمكانية جعل كلّية النظام، أو أية فكرة فلسفية مجردة، موضوعا لقصيدة (والقصيدة الطويلة لزاما) إلا إذا ترجمت إلى حدث أو صور مجازية. ولعلّها خاصية للانفعال أن يُستغرَق فيه فعليّا. ويتمثّل أسهلُ طريق لضمان التوتّر الانفعالي اللازم في سائر أجزاء القصيدة الطويلة في تجسيد فكرتها في أسطورة تمثيلية؛ وتلكم سبيلُ ملتون في «الفردوس المفقود». بينما يتمثّل المنهج الآخر الوحيد في تحقيق حيوية متماسكة ومتصلة في التعبير من خلال بث قوة انفعالية غلابة في كلّ بيت من أبيات القصيدة. وتلكم سبيل لوكريشُس في طبيعة الأشياء« De Rerum Natura». والشعر أيّا كان طوله يكون مضجراً مالم يكن مفعماً بالحيوية، وقد يغدو مفعماً بالحيوية بفعل حدثه، أو بتأثير صوره المجازية؛ ولن يكون في مقدوره أن يكون، مادام شعراً، مجرّد مثقِّف أو مقدّم للمفاهيم.

ولعلّه لهذا السبب ماأعتقدُأنه على خطر كبير أن نسلّم، على غرار صنيع السيد لاسل أبركرومبي في فكرة الشعر العظيم، بأنّ التأثيرات ذات التنوّع والكمّ الأكبر للقصيدة الطويلة يمكن تخفيفها بـ«فعل وحدة أقلّ مباشرية» و«شكل ذي حظّ أقلّ في التأثير السريع، ولاريب في أنه تبعاً لذلك، أقلّ فتنة» من الأداة المستخدمة في سونتّو ناجحة.

والحقّ أنه ليس ثمة درجاتٌ من الشعر، وعلى الأقلّ ليس ثمة تحوّل

(١) هيوسايكس ديغزفي «The Criterion»، أيلول ١٩٣١.

ميسّر من الشعر إلى النثر . إنّ شكلي التعبير مختلفان ، ولذلك علينا أن نتحدث عنهما بوصفهما شعراً أو نثرا . وحتى كونُه «مفعما بالحياة» غيرُ كاف ؛ ذلك أنّه في مقدور النثر أن يكون «مفعما بالحياة» . وينبغي أن يكون الشعرُ «مفعما بالحياة» في طريقة حدسية رشيقة . وكذا ينبغي أن يغامر بما تأتّى له من جسارة في عالم من الحسّ والصّوت بعيد عن متناول الوسائل الأرضية للنثر . وتلكم هي قدرته الابتكارية التي تكلّم عليها كيتس . الابتكارُ والصور المجازية -والشعرُ جوهرٌ استخلصته هذه النشاطات الانفعالية . لكنه ليس الجوهر الذي في مقدورنا أن نمدّده بماء النثر ، لنجعله يمضي في سبيل طويلة . ثمة أضرب كثيرة للتعبير الشعريّ، مثلما أنّه ثمة أصواتٌ كثيرة تغنّي ، لكنه ليس بينها مايمتنع عن إيقاعه الخاص .

(٥)

طبيعة الشعر الميتافيزيقي

لقد افتقدت كلمةُ غنائي" الشطر الأكبر من مدلولها الأصلي"، وهي تعبّر الآن، إذا ماعبّرت عن أي شيء، عن خاصيّة محدّدة في نظم الشعر، يمكننا للحظة أن نكون راضين بتسميتها «عاطفية». وتظفر القصيدة الغنائية، فضلا عن ذلك، بخاصيّات شكلية من مثل الإيجاز، والبساطة، وسرعة التناول، ويفضي هذا إلى الفكرة التي تفحّصناها لتونّا؛ في أنّ القصيدة الجيدة لايمكن أن تكون طويلة، أو أنّ القصيدة الطويلة في مقدورها أن تكون جيدة فقط في «أجزاء منها». ولعلّه واضحاً تماما أنّ تلك القصائد التي يسلّم الناس بتسميتها غنائية مهتمة حصراً بتسجيل الإحساس -الحساسية المباشرة، كما هي الحال في «The Solitary Reaper»، أو ردود الفعل الأكثر غموضاً للإحساس المباشر، التي هي «نعيم العزلة» كما عبر عن ذلك ورد سورث. وبعضُ الشعراء الغنائيين ذوو حساسية لجمال الظاهرة الواقعية، وآخرون ذوو حساسية إزاء التداعيات المثالية للظواهر. لكنّهم يتفقون، ولعلّه من الضروري" وضع هذا في الحسبان، في استمداد انفعالاتهم من وعيٍ مباشر للعالم -لنسائه، ولأزاهيره، ولجوائه، ولأشيائه الناعمة.

وقد تمخضت عرضية مثل هذا الوعي المباشر عمليّا، ومن ثم نظريّا، عن وحدة انفعالية في القصيدة. والانفعالُ سريع الزوال، وينبغي قياسه في فرديته، وكذا ينبغي أن تُستبعد بقوة كل" العناصر التي لاتسهم في التعبير

عنه: الوضوح والإحكام، والبساطة -تلكم حسناتُ الشعر الغنائي، والشعر كلّه في مصطلح العقول الحديثة. إنّ سائر القواعد المحكمة، وحتى سائر الثورات على أية قواعد، وهي التي تجد أمثلتها في الشعر الحديث، لها أصلُها في الضرورات المميزة للقصيدة الغنائية.

ومهما يكن من شيء، فإنّ كون القصيدة الغنائية قصيدةً مناسبة لايحرمُها فائدةً أكثر شمولاً؛ فالقصيدة الغنائية مدرَكٌ بسيط، والفكرُ كلّه يقوم أولاً على المدركات. ولعلّه من الواضح أنّه يمكن، بتجميع المدركات المختارة المعبَّر عنها في صورة غنائية، أن تؤلّف رؤيةٌ عامة للحياة، ويمكن أن يكون لهذه الرؤية العامة قيمة جمالية وأخلاقية كبيرة، لكنّها ستظل رؤية، نظرة إلى العالم Weltanschauung a؛ وليس في مقدورها أن تغزو ميتافيزيقيةً حتّى تحوّلَ إلى مفاهيم. أما في عقل المنظّر الحديث، فإنّ تحويل المدرَكات (وأعني المدركات الانفعالية) إلى مفاهيم قضاءٌ على خاصيتها الشعرية. والحقّ أنه يعزّ، دائما، تفادي مثل هذه النتيجة.

ذرْنا نتبيّن بتدقيقٍ أكثر استخدامَ كلمة الانفعالْ في هذا السياق. يفهم من الناقدين الذين أسسوا المعيار الغنائي للشعر أنهم يستخدمون الكلمة في مدلولها النفسيّ العام. وحتى في مضمار علم النفس يعزّ أيّ استخدام دقيق للكلمة، كما أوضح مكدوغال. وعلى الرغم من أنّ نقادنا لايتوقّعون من الشعر عادةً أن يجسِّد أو يستوحي الانفعالات الأولية كالغضب والخوف، فإنّ العواطف التي تطلّبوها للشعر تختلف في الدرجة أكثر من اختلافها في النوع عن هذه العواطف. إنّ الطراوة التي تعبّر عنها القصيدة الغنائية وتُحدثها يمكن أن تكون مؤثرة جداً بحيث تحدث «كتلةً في الحلق»، حتى كأنّ الخوف مصحوبٌ باضطراب معويّ ما؛ وعلى الرغم من ذلك يمكن لعلم النفس أن يعيّن ويصنّف الإفرازات الغُدّية المختلفة واستجاباتها الغنائية المناسبة.

ولاأجد لديَّ ميلاً إلى إنكار أنّ حال الانتباه أو التأمّل التي يحدثها الشعر الميتافيزيقي لايمكن أيضاً أن تمتلك أساسها في إثارة مادّية معينة للقشرة البشرية أو الجهاز الغدّي. أما عملُ الناقد الأدبي فهو أن يعيّن الدلالة العقلية للمادة التي بين يديه أكثر من تحديده دلالتها المادية. وفي هذا المعنى يمكن أن نصل إلى تمييز أكثر نفعاً في محتوى الانفعالات، على الرغم من أنه ماإن نهجر ميدان العلم المادّي حتى نجدنا مسوقين إلى استخدام مصطلحات فضفاضة. والحقّ أنّ هذه المصطلحات فضفاضة لسبب واحد فقط؛ وهو أنها تعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين: أمّا عند أولئك الذين لديهم استعداد للفهم، فيمكنها أن تنقل معنى دقيقا؛ وحين أقول أنا بتغاير بين المحتوى المجرّد والمحتوى المادّي للعواطف، فإنّني لاأُضمّن هذا أنّ المحتوى المجرّد شيءٌ ما غامض وعصيّ على التحديد. وعند الشاعر العلمي، مثلما هي الحال عند الفيلسوف العلمي، يكون للتصوّرات المجردة دقتُها. ويمكنني على أساسٍ من هذا الفهم أن أميّز الصفة المادية لمحتوى القصيدة الغنائية، التي تهتم حين تكون في أصفى حالاتها بالوعي المباشر للبيئة الظاهرية، من الصفة التجريدية لما سأدعوه الشعر الميتافيزيقي. إنّ الشعر الميتافيزيقي مجرّدٌ؛ لأنه، على غرار الميتافيزيقا، يتعامل مع المفاهيم. لكنّه، من حيث هو شعرٌ، ليس أقلَّ «انفعالية» من الشعر الغنائي -ولو أنه تبقى مسألة أخرى نظراً إلى أنّ الانفعال يبرزُ في صورٍ متباينة؛ وهي مسألة ما إذا كانت تلك الحال من التأمّل الفعّال التي يبعثها الشعر الميتافيزيقي لاتُوصف جيدا بكلمة أخرى. وفي شأن قصدي الحاضر، لاأعتقد بذلك، إذ ضروريٌّ في سائر الأحوال أن نحتفظ برباط بين الشعر الغنائي والشعر الميتافيزيقي في كلمة «شعر»، ومادامت لاأقيم وزناً لسائر الاختلافات التي أساسُها تقنيةُ الشعر أو زخرفُه، فإنّني أؤثر أن أسوّغ هذا الرباط في كلمة «انفعال»، التي تشير إلى أساس عام في الحقيقة الملموسة. وسأبيّن في الختام الصفة الواقعية للشعر الميتافيزيقيّ. أما الآن فسأحدّده بأنه إدراكٌ انفعاليّ للفكر -أو أنّه، ولنستخدم كلماتٍ اقترحها

دانتي، فكرٌ منقول إلى الصور المجازية للأحلام «e il pensamento in sogo transmutai»

وأجد ضرورياً، قبل ذلك، أن أشير إلى تصوّرات خاطئة محدّدة، لعلّ أكثرها خطراً أنْ نتصوّر أنّ الشعر الميتافيزيقي تعليميٌّ، وتعليميّ ليس غير، في أدق معنى للكلمة. ومن المزعوم أنّ الشعر الميتافيزيقي نظم للميتافيزيقا أو العلم في أسلوب شعري، وأنه بينما يمكن لهذا الشعر في حدّ ذاته أن يكون عرضاً مدهشاً للبراعة التقنية الفائقة، إذا هو ليس شعراً في المعنى الدقيق (أي الغنائي) للكلمة، وتعطى قصيدة تعليمية خالصة من قبيل الحديقة النباتية -«The Botanic Garden» لارَسْموس دارون بوصفها مثالاً لذلك. وقد أهمل لوكريشُس ودانتي ضمنيّاً. وإنّه لعسير جداً الآن أن نفصل فكرة النزعة التعليمية عن فكرة الشعر الميتافيزيقي، لكنه أساسيٌّ لأيّ فهم للموضوع أنْ هذا ممكن. إنّ قصيدة «الحديقة النباتية» تعليميةٌ وغيرُ شعرية، أمّا الكوميديا الإلهيّة» فتعليمية وشعرية. ولكن هل لنا أن نفصل الفكرتين ونقول، مثلاً، إنّ تعليمية الكوميديا الإلهية ليس لديها أبداً ماهو مشترك مع شعرها؟ -وتبدو المسألة أكثر وضوحاً حين تُجعَل أكثر عمومية: حين يقال، مثلاً، إنّ فنّ العصور الوسطى كان تعليمياً. ولانقصد، في هذه الحال، أنّ التعليمية كانت من جوهر الفنّ، بل نذهب فقط إلى أنّ فنّاني العصور الوسطى ربما من حيث أنهم مدفوعون بوعيهم الديني الخاص، ومن حيث أنّهم مدفوعون حتماً بوعي محيطهم الديني الخاص، لم يجدوا بدّاً من التعبير عن ذواتهم في موضوعات دينية. لقد كانت النتيجة تعليمية، لكن هل كانت الطريقة المؤدية إليها كذلك؟ -المؤكد أنّ العملية كانت مجرد عملية شعور- شعور بأهمية الموضوع الذي في المتناول، ويندر أن تكون عملية ذات غاية. وربما تكون الغاية قد وُجدت فقط في أذهان النقابة الكنسية التي نظّمت التصميم الفنّي للكاتدرائية: وقد نفّذ الفنانون أوامرهم بِنية مختلفة تماما. على هذا النحو يمكن أن يكون تصميم القصيدة تعليمياً؛ وحقيقة أنّ

التصميم والتنفيذ قريبان من أن يكونا صنيعَ عقلٍ واحد لاتغيّر حقيقة أنّهما من الناحية الجمالية يمكن أن يكونا مختلفيْن. والتصميمُ، عامة، مسألةٌ استنتاجية -ربما من المقدمات المنطقية المقدَّمة- أما التعبيرُ فشأنٌ غريزيّ أو انفعالي. لكنّه من الواضح أنّ التصميم قد يتحلّى بجمال منطقي، وقد يكون مفهوما أنّ مثل هذا الضرب من الجمال هو الخاصية الجمالية الوحيدة التي يمكن أن تتحلّى بها القصيدة الميتافيزيقية. والجديرُ بالملاحظة في هذا الصدد هو موقف دانتي كما يتجلّى في رسالة الإهداء لـ Can Grande (الرسالة العاشرة من طبعة السيد بَجت توينبي رسائلَ دانتي). وهو يصفُ (في الفصل التاسع) شكل معالجة الكوميديا وطريقتها بأنها:

«Poëticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus; et cum hoc definitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus» .[1]

ويُظهر اقترانُ هذه الصفات المتباينة إمّا أنّ دانتي لم يعتدّ «الشعريّ» معارضاً للمحدّد، والتحليلي، والتجريبي، الخ. . ، وإما أنه استخدم كلمة شعري Poeticus في المعنى الذي نستخدم له كلمة غنائي Lyric، ولم يرَ أيّ تعليل لوجوب أن تكون قصيدته جملةً، أو في الأعم الأغلب، غنائية. وهو يحدّد في الفقرة الخامسة عشرة من هذه الرسالة هدف «الكلّ» و«الجزء» بأنّه «نقلُ أولئك الذين يعيشون في هذه الحياة من حال البؤس، وإيصالهم إلى حال السعادة»، ويتابع قائلا (الفقرة١٦): «إنّ فرع الفلسفة الذي يقع تحته العملُ، كلياً وجزئيًا، هو فرعُ الأخلاقيات أو علم الأخلاق؛ لأنّ الكلّ، مثلما هي حالُ الجزء، مدركٌ من خلال الغاية العملية وليس من خلال التأمّل». ويلوح أنّ هذا التشديد على الغاية المذهبية لقصيدته totius et par-

(١) إنّ اقتباساتي وترجماتي مستمدّة في كلّ حالة من طبعة السيد توينبي (أكسفورد، ١٩٢٠) (المؤلف)

tis يثبت بجلاء تام، كما قد دلّل على ذلك الاستخدام الخاص لكلمة شعري Poeticus، أنّ دانتي لم يعتدّ فلسفته متعارضةً مع شعره. وهذه الحقيقةُ ينبغي أن تعطى قيمتها التي تستحقها؛ خاصة أنّ ثمة هذه الأيام، ميلاً إلى اعتداد البنية الفكرية للكوميديا عديمة الصلة بشعرها. وعلى الرغم من ذلك فإنّ دانتي لم يفترض مرة أنّ قصيدته شعرية لأنها فلسفية. وخلاصةُ المسألة أنّه حتى حين يوجد الشعرُ الميتافيزيقيّ مقترناً دائما بالعقل؛ أي أنه تعليميّ بقدر ماتكون حياته فكرية، فإنّ على الرغم من ذلك يستمدّ خاصيته الشعرية من معين آخر؛ معين انفعالي. ويمكننا أن نمثّل للفكر والانفعال ببكَرتيْن تدور كلّ منهما منفصلةً عن الأخرى: أما الأولى، أي الانفعال، فدورانُها أسرعُ آلاف المرّات من دوران الأخرى، لكن البكرتين توصلان بفعل الرافعة، ويسرِّع الفكرُ مباشرةً ليلحق بسرعة الانفعال أو حدّته.

وفي حال لوكريشُس دائماً نشاطٌ ورنينٌ جذّابان جداً، والحقّ أنه كلّما قرئت القصيدةُ العظيمة بدت ملتحمةً، وغدت وحدةً، وجزءا من الحياة العقلية للإنسان. وإنه لممّا يغري أنْ نضرب صفحاً عن المزاعم الأخرى جميعاً، ونذهب إلى أنّ هذا التلاحم للتصميم والفكر، وهذه الفعالية الموحدة لهما، هما العلامةُ والبرهان لإمكانيات الشعر الميتافيزيقيّ. ويمكن أن تنهض على هذا الأساس حجةٌ مقنعة؛ لكنني أؤثر ههنا أن أضيف تمييزاً أكثر دقة، حيث أجد طبيعة الشعر الميتافيزيقي في الحدّة أكثر منها في قوة التعبير؛ ذلك أنه حين تُحلَّل فعالية قصيدة لوكريشُس يُكتشف أنّ مصدرها أحد سببين: فهي إمّا أن ترجع إلى الإقحام المتكرّر للتعبيرات الغنائية، وإما أن تكون راجعة، حين تتوارى هذه التعبيرات، إلى بلاغة رائعة نسبيّاً، إلى معالجة بارعة جداً للمجازات الأساسية. لكنّه يظلّ شاعراً مجلّيا جداً، وربما الشاعر الأكثر إمتاعا بين شعراء اللاتين قاطبة. وروحه الغنائي العام نقي جداً:

nam saepe in colli tondentes pabula laeta

lanigerae reptant pecudes quo quamque vocantes
invitant herbae gemmantes rore recenti,
et satiati agni ludunt blandeque coruscant;
omnia quae nobis Longe confusa videntur
et velut in viridi candor consistere colli[1].

ويدرك الانقسامُ الثّنائي الغريب لقصيدة لوكريشُس حين يتُحقَّق من وجود أبيات ذات غنائية بسيطة جدًا، كتلك التي تُستخدم مجازاً لإيضاح تعذّر رؤية الحركة الذرّية. وتدفن الأبيات الغنائية كالجواهر في تسلسل المناقشة. وتبقى المناقشة:

inque dies quanto circum magis aetheris aestus
et radii solis cogebant undique terram
verberibus crebris extrema ad limina in artum,
in medio ut propulsa suo codensa coiret,
tam magis expressus salsus de corpore sudor
augebat mare manando camposque natantis,
et tanto magis illa foras elapsa volabant
corpora multa vaporis et aeris altaque caeli

(١) المجلد الثاني، ٣١٧-٣٢٢. من نص مونرو/ ١٨٦٤)، الذي يترجمه هكذا:
ماأكثر ماترتع قطعانُ الماشية ذات الأصواف الطويلة في المراعي البهيجة فوق الهضاب، حيث العشب الذي نثرت عليه الأنداءُ العذبة جواهرَها اللألاءة يدعو كلاّ منها ويغريه بالتهامِ المزيد، أمّا الحملان فقد شبعتْ وأخذت تجمّ فرحةً، وتتناطح مرحةً؛ وكلّ هذه أشياءُ تتراءى لنا من بعيد متآلفةً هادئةً كأنّها بقعةٌ في هضبة تعلوها الخضرة.

densebant procul a terris fulgentia templa(1).

فلم ينظم العلم نظماً رائعاً، لاقبل زمان لوكريشُس ولابعده. على أنه من المستحيل أن نتفحّص كلّ عناصر التجويد في أبيات منظومة بلغة لانتكلّمها، على الرغم من اعتقادي أنه من الواضح أنّ هذا الجمال هو جمالُ القوة؛ فهو صوتُ بوقٍ مسموع ويخدع العقل حتى إنه قد يُصمّ، بينما ينبغي أن يتسلّل إلى آذاننا برفق.

وبينما تمتدّ القصيدة الغنائية مثلَ حدثٍ يتخلّل التدفّق الفكريّ لقصيدة «في طبيعة الأشياء De Rerum Natura» إذا نحنُ نجد لدى «المدرسة الميتافيزيقية الإنكليزية عمليةً عكسية، فاسحةً المجال لقراءة خاطئة محتملة أخرى لمصطلح «الشعر الميتافيزيقي». إذ يوجد المجاز أو المفهوم الميتافيزيقي في قصيدة تغلب الغنائية على روحها العام. والحقّ أنّ قليلين جداً ممن ينتسبون إلى المدرسة الميتافيزيقية كانوا ميتافيزيقيين حقّاً، ولايزيد الاسمُ النقد الأدبي سوى الفوضى. وخصائصهم التي هي «أغرب من دراسات التحف السبع» -معروفةٌ جيّداً، وقد لخّص جونسون أخطاءهم وفنّدها جيّداً في كتابه «حياة كاولي». لكنّ الخاصة التي كانت متميزة حقيقةً في تجارب دُن وبعض أتباعه غابت تماماً عن جونسون؛ فكلّ مااستطاع أن يسلّم به جونسون بكراهية لـ«هذا الطراز من المؤلّفين» هو المعرفة الواسعة القوية. «كانت الكتابةُ عن خطّتهم ضروريّةً على الأقل للقراءة والتأمّل». وعلى هذا النحو ظلم جونسون دُنْ ظلماً كبيراً كما يتراءى من الاقتباسات التي يوردها، والتي

(١) المجلد الخامس، ٤٨٣ -٤٩١. ويترجمها مونرو هكذا: «والحال أنه كلّ يوم، وكلما ضغطت حرارة الأثير المحيط بالأرض وأشعة الشمس المنتشرة في الفضاء، الأرض في كتلة متراصة بفعل الضربات المتوالية على حوافها الخاصة، فكثفت الأجزاء المضروبة وسحبت معا حول مركز الأرض، أضاف الملم الراشح المعتصر من كتلتها بفعل رسوباته الى البحر والساحات العائمة، وتناءت تلك الأجسام الحرارية والهوائية الكثيرة وطارت بعيدا بعيدا عن الأرض مشكلة قطع السماء العالية المتلألئة.

لاتمثّل طريقة دُن التي تروق العقل المعاصر. والحقّ أنّنا نظفر لدى دُنْ بالوعي الأول لمسألة الفكر الذي يُشعَر به، أما فرجارهُ ولفّاحهُ(*)

فمسائلُ يسيرة مقارنةً مع هذا. والوعيُ الجديد عرضيٌّ إلى درجة تجعله يبدو، لأول وهلة، غير مقصود إليه، لكنّه يستمرّ في كونه عرضياً، ليس فقط في المدرسة الميتافيزيقية، بل لدى المدارس الأخرى التي جاءت بعدهم؛ وعلينا أن نرجع ندرته الى صعوبته. وهو يبدأ ظهوره في أبيات من مثل:

إنّ تجاويف الأرضين التي هي رئتان للعوالم،

ليس فيها ريحٌ أكثر من تجاويف السماء العليا.

ليس في مقدورنا أن نستعيد الأصدقاء الذين افتقدناهم، ولا الأعداء الذين بحثنا عنهم، لكنّنا نحوم كالنيزك، إلا أنّ ذلك دونما حركة.

وحُمّى القيظ تتخطّف الأصدقاء الحميمين واحداً واحدا،

حيث تتلاقى جثثهم الهامدة بين فكّي الحيتان الكبيرة(١).

قد يُسأل: أيُّ ميتافيزيقا ثمة في فقرة كهذه؟ -والإجابة الوحيدة هي أنّ الميتافيزيقيّ وحده قادرٌ على نظمها. وماستيخيّل أفكارها بهذه الدّقة هو فقط عقلٌ اعتاد التفكير. والحقُّ أنّ مجازات دُن، حتى حين تكون أكثر «شاعرية»، تظلّ جزءاً من فكره:

كلّ تناسبها ضعيفٌ، وهي تغرق، وتعلو.

لأنه من خطوط الطول، وخطوط العرض.

(*) اللفّاح أو اليبروج «Mandrake» نبات عشبي من الفصيلة الباذنجانية، ويبدو أنّ دن استخدم هاتين المفردتين. (المترجم)

(١) من «The Calne» (طبعة أكسفورد)، ١٩١٢، ص١٧٨.

نسج الإنسانُ شبكةً، وقد أُلقيت هذه الشبكة
على السماء، وهي ملكُه الآن.
نكره أن نصعد الهضبة، أو نُجهد أنفسنا من ثمّ
في الصعود إلى السماء، ونحنُ نجعل السماء تأتي إلينا.
ونحن نستحثّ النجوم، ونثني أعنتَها، وهي في سباقها
راضيةٌ، على اختلافها، بالاستجابة لسرعة عدْونا.
ولكنْ أما تزال الأرضُ محافظةً على نسبة دورانها؟
أليس ثمة قمةٌ، أو هضبة عالية
ترتفع عاليا كصخرة، ممايخيِّل إلى المرء
أنّ القمر العائم سيتحطّم ثمة، ويغرق(١).

يأتي الشعراءُ الأضعف بالضياء إلى هجراتهم، أمّا دُن فإنه، مثل سائر الشعراء الميتافيزيقيين الحقيقيين، يُضرم النار في عملية تفكيره نفسها.

وإذا ماعدنا إلى معاصرٍ لدُن، وهو جورج شابمان، اكتشفنا فراسة أفضل تماماً لما يمكن أن يكون الشاعر الميتافيزيقيّ. والحقّ أنه سيكون من العسير أن نبالغ في شأن وفرة الإمكانيات التي ظهرت إلى الوجود مع شعر شابمان الشخصي، أمّا بعد شابمان فقد جاء ملتون ليقوض أركان هذا النمو الفطريّ. وعلى الرغم من أنّ شابمان معاصرٌ لدُن فإنّه لم يكن في أغلب الأحيان على وفاق مع دُن، ولم يُعدّ أحد أتباع المدرسة الميتافيزيقية -ممّا يظهر، حقّا، مبلغ ميل الرأي المعاصر إلى الحكم على الشعراء من خلال مظهرهم الخارجي: أمّا دُنْ فمن خلال تصوراته، وأمّا شابمان فمن خلال

(١) من «An Anatomie of the world» الذكرى السنوية الأولى (طبعة أكسفورد) الصفحات ٢٣٩-٢٤٠.

«أسلوبهالفضفاض المضخم». وحين نأتي إلى جوهر هؤلاء المؤلفين نجد لدى دُن عقلاً مثبتا عند نقطة انعطاف سير الفلسفة -مستمداً إلهامه من القديم، من مصادر (سكولاستية). وهو، فضلا عن هذا، كان يتفرس في المستقبل الجديد الذي يبشّر به علم كوبرنيكوس وجاليلو. أمّا شابمان فهو، إلى حدّ كبير، رائدُ الفلسفة الإنسانية- كما تمثّلت لدى هيوم وسبينوزا خاصة. وهو مدركٌ، أكثر من كلّ شيء، «مسايرة الحياة وإيقاعها القدسي». وهو يأتي بالأخلاق حتى في صحيفة عنوانه (مثال ذلك: قيصر وبومبي: مأساة رومانية، توضح حروبهما. ونستخلص من أحداثها هذه المسألة: الإنسان العادل هو، وحده، إنسان حرٌّ). أما نظريته عن المأساة، كما عبّر عنها في الإهداء لمأساته «The Revenge of Bussy D'Ambois» فتعليمية في شكل محدّد أكثر حتى من أرسطو، وأكثر تصلّبا من نظرية دانتي في الشعر: «وفي شأن الحقيقة الموثوق بها لكلّ من الشخص والحدث، مَنْ (ممّنْ يستحقّ الاحترام) سيتوقّع أن يظفر بها في قصيدة ليس موضوعها الحقيقة وإنما أشياء كالحقيقة؟ -وإنها لنفوسٌ حاسدة فقيرة تلك التي تثير الاعتراضات الفارغة حول افتقار هذه القصص الطبيعية إلى الحقيقة! ولعلّ التعليم الماديّ، والحثّ الدمث والحكيم على الفضيلة والازورار عن الرذيلة، كلّ ذلك روحُ المأساة الحقيقية وأوصالُها وحدودها». ولكن من ذا الذي يتوقف لحظةً أثناء قراءة «The Revenge of Bussy D'Ambois» متحسّساً إملال هدفها الأخلاقي؟ -إنها، على العكس، إحدى المسرحيات الشعرية الأكثر خلوداً في الأدب الإنكليزي. لكنّ الشعر غير «سهل»[1]. إنه شعر موسيقيّ، شأن الشعر الغنائي، لكنّ فيه كثافة أو «امتلاء» بالمعنى، الخصيصة التي تميز الشعر الميتافيزيقي الجيد كلّه، وكأنما قد توارى خلف كلّ كلمة عملياتٌ مهمة للفكر:

(١) من المهم ههنا أن نتذكر رسالة الإهداء لـ«Bangquet of sense» لأوفيد، التي تجسّد إقرارات شابمان السريعة جداً في شأن شعره الميتافيزيقي (المؤلف).

واعلموا أنتم جميعا . . .
أنه قد انطوى في هذا الشيء الوحيد كلّ تهذيب
السلوك الرفيع والإنسانية ،
وإنّ إنساناً يضمّ نفسه إلى الكون
في تأرجحه الأساسي ويجعل (في الأشياء الملائمة جميعاً)
نفسه واحداً مع ذلك الكلّ ، ويواصل ، ويدور كما يدور ،
غيرَ منتزعٍ من الكلّ جزأه البائس ،
ويعودُ معسراً أو معدِماً ،
ممنّياً نفسَه أنّ الكون كلَّه ربما غدا
تابعاً لخِرقةٍ منه من مثل الإنسان ،
لكنّ عليه أن يتأمّل القوة القاهرة العظيمة ،
فكلّ الأشياء أيضاً تبدو قادرةً على الاختيار
لكنّها تذعنُ للعلّة العلويّة الأولى ،
التي يسلّم لها ذلك الانسان برضا ،
ثم يمضي ملاصقاً لها ، متجاوزاً إياها من دون أية همسة ،
لكنه كأيقونة الإله ، يتقدّم إلى الموت ،
ذلك الإنسانُ حكيمٌ حقّاً . . .

وأحسبُ أنّ الروح الفلسفيّ لدى كلّ من دُن وشابمان كان مستمداً مباشرةً من دانتي والشعراء الإيطاليين الأولين ، أكثر منه من الرواد الأقرب عهداً في إسبانيا وفرنسا ، ولذلك فإنّنا نعود إلى هؤلاء ، وخاصة دانتي وكلفلكانتي ، ابتغاء إيضاح أقوى لطبيعة الشعر الميتافيزيقي . والحقّ أنه وُجد

ثمة في ذلك العصر نظريةٌ مدركة تماماً للشعر الميتافيزيقي. وقد شهدت عيناها النور لدى جونيسيلي الذي أفلح في التخلّص من تقليد الغنائية المباشرة، مضفياً على أشعاره عمقاً وجمالاً ينتميان انتماء بيّناً إلى اهتمام فلسفيّ. وليست قصيدته «Amore e cor gentile» إحدى قصائد الحبّ الرائعة فحسب، فهي أيضا إحدى القصائد الأكثر ميتافيزيقية. وليس الحبّ شأنا من شؤون القلب ليس غير، بل الأصح أنه شأن من شؤون العقل. إنها رمزية يمكن فيها لأفكار العقل الأكثر تجريداً أن تغدو شخصية وواقعية. وكانت هذه الرمزيةَ التي صارت العنصرَ المعزّز في عمل دانتي كلّه. ويميّز دانتي في الـ(Trattato Convivio secondo, cap. i) المدلولات أو التفسيرات الأربعة للأدب -الحرفي، والمجازيّ، والأخلاقيّ، والروحيّ. أما الثلاثة الأولى فمدلولات عادية ولاتأتي بجديد، أما في الرابع فإننا نجد الدلالة الكاملة للشعر الميتافيزيقيّ. ويحدّد دانتي المعنى الروحيّ على هذا النحو: «حين يفسَّر عملٌ تفسيراً روحياً، فإنّه يدلّ (حتى من خلال الأشياء نفسها التي يدل عليها حرفيًا) على أشياء سامية ذات روعة سرمدية[1].

والحقّ أنّ هذا المدلول يعتمد على ضرب من التشخيص لم نطوّره نحن في إنكلترا إلى أيّ مدى (مؤلّف دُنْ «تشريح العالم» هو المثال الوحيد الذي يعرض لي) ويتألف من مزج جريء للفكر والواقع. والفكرة الشائعة عن «التشخيص» في الأدب باهتة إلى حدّ كبير: الحقّ أنّه ليس ثمة أية فكرة عن فكرٍ مندمج فعلياً بشخص حيّ: فما التشخيص إلاّ القابلية التي تمكّننا من أن نخاطب فضيلة أو فكرة تجريدية بصيغة المفرد الغائب. وقد كانت الحال مختلفة لدى دانتي وجويدو كلفلكانتي: فقد طابقا بين حبّهما الفلسفةَ وحبّهما المرأةَ، وفي تغنّيهما بحبّهما المرأة اصطنعا المجاز الذي عبّر عن حبّهما

(١) مابين علامتي التنصيص هو الترجمة العربية لما جاء في الحاشية من ترجمة إنكليزية لمدلول النص الإيطالي في المتن (المترجم).

الفلسفة. وبهذا الصنيع جعلا كتابتيهما sovra senso، أو روحية. أو لنقل، بتدقيق أكثر، إنّ التجربة كلّها، سواء أكانت فكرية أم حسية أم غريزية، عُدّت موضوع شعرهم. وكانت النتيجة استمراراً أو التحاماً جذّابا، اندماجا للخيال، والتأمل، والإحساس، في الآفاق النهائية الكاملة للعقل البشري".

«كان الشاعر مُلهماً رغبةً غلاّبة في وصل الحاضر بالماضي وبالمستقبل، وفي مزج المعرفة كلّها في نظام واحد متماسك، وفي جمع تجارب الحياة في كلّ واحد متساوق. وابتغاء الوصول إلى هذه الغاية كان المجازُ الأداةَ التي لايستغني عنها. غير أنّ أساس المجاز ليس مجرّد الوهم. ذلك أن تصوّره، المجاز يسلّم بوجود الحقائق؛ لأن المجاز هو القوة التي تُجعل فيها العاطفةُ الأرضية على صلة بالفلسفة واللاهوت، وتغدو خادمهما ومفسّرهما[2]».

أما في الشعر الغنائي الحديث فإنه لم يوصل إلى هذه الدرجة من الالتحام، وتجدنا، بدلاً من ذلك، أمام وعيٍ لتحرّر الشخصية من إسار عمليات التفكير. إنّ أحاسيس الشاعر وأفكاره تصدر جميعاً عن مركز نفسي واحد دقيق ومن ثم تعود إليه، وتبعاً لذلك يغدو الشاعر منفصلاً عن مسيرة الطبيعة وغير ذي أهمية فيها، ومن ثم ضحية لـ واليأس. ولايُربط الفكرُ بالتجربة إذا ماأُطلق له العنان تماماً، على الرغم من أنّه يمكن أن يكون، من وجهة نظر علم النفس، استنتاجاً يوازن بين المآثر الغريبة للشخصية. أما في حال دانتي وكلْفلكانتي، وكذا في حال دُنْ وشابمان، وحتى في حال وردسورث، فإنّ الفكر تعبيرٌ عن التجربة -عن سائر التجارب التي يسجّلها العقلُ، وستتوقف قيمةُ الفكر على قدرة ذلك العقل على تحليل تجاربه، وكذا على قدرته على اصطفاء تجاربه، وإذا ماقدر لذلك العقل، فضلا عن ذلك، أن يمتلك القدرة على إخضاع فكره لوحدة انفعالية للقصيدة، فسيكون لدينا، تبعاً لذلك، الضرب الأفقي من الشعر الميتافيزيقي.

---

(٢) وليم ولرنْد جاكسون، د.د.، مقدمة» لترجمته الـ«Convivio» (أكسفورد، ١٩٠٩) ص١٨.

لقد وصل دانتي إلى هذه النتيجة. ذلك أنّ «الكوميديا» هي التعبيرُ الكامل عن عقل كامل تماماً -عن ذلك العقل الذي رأى في بحث القديس توما الأكويني جمالاً يوازي جمال حلقة باولو وفرانسسكا، ولم ير أنّ هذه الضروب من الجمال متنافرة. ومهما يكن، فإنّ القصيدة الميتافيزيقية، حين تكون كاملة وموحّدة، وحين ينظر إليها بوصفها كلاً، برهانٌ تامّ على كفاءة الإلهام الميتافيزيقيّ. وأمّا أنّ أساس القصيدة ميتافيزيقيّ فأمرٌ مسلّم به، لكنّه من الممكن أن يظهر أنّ الميتافيزيقا نفسها شعريةٌ، تنفيذاً وتصميماً- إذ يوجد ثمة، في الوقت نفسه، فكرٌ مجرد وشعور بذلك الفكر، يعبَّر عنهما شعرا. ولن أمضي إلى الزعم أنّ هذه الوحدة يمكن أن تُكتشف دائما في الكوميديا. إنه لإنجازٌ صعب، وفي شأن دانتي ثمة صعوبة خاصة تماماً متمثّلة في أنّ إحدى «سماته» البارزة هي غياب الأصالة عن فكره تماما تقريبا: لم يشكّل العالَمُ بالنسبة إليه مشكلة تُحلّ من خلال مسعى تجريبيّ؛ فالبرنامج الأنيق خاصةً تفضّل به بإسهاب تامّ القديسُ توما الأكويني. ولم تكن هذه النيابة دونما تأثير على الخاصة الميتافيزيقية لشعر دانتي؛ لأنّ تلاحم الفكر والانفعال أكثرُ قابليةً، حتماً، لأن يُنتجَ حين يُؤتى الفكرُ كلّ عذوبة الكشف الشخصيّ. ولكنْ أكثر قابلية فقط: فعدمُ كون العذوبة الشرط الوحيد لاندماج الانفعال بالفكر واضحٌ تماما لكلّ مَن يجد متعة بمناقشة مجرّدة. مضافاً إلى هذا أنّ عرض فلسفة لاتقيم كبير وزن للفخر أو الغرور الذاتي يُفضي إلى استبعاد سائر ضروب التلطيخات الذاتية؛ يفضي، حقّا، إلى ذلك الصفاء، الوضوح الموضوعي تماماً، والمميِّز تمييزاً بيّناً لقصيدة دانتي:

O abbondante grazia, ond'io presunsi
Ficcar lo viso perla luce eterna
Tanto, che la veduta vi consunsi!
Nel suo profondo vidi che s'interna,

Legato con amore in un volume,
cio che per l'universo si squaderna;
Sustanzia ed accidenti, e lor costume,
Quasi conflati insieme per il modo,
che cio ch'io dico è un semplice lume.
La forma universal di questo nodo
Credo ch'io vidi perchè più di largo
Dicendo questo, mi sento ch'io godo.[1]

ولعلّ تاريخ بدء القصيدة الغنائية المسمّاة «Donna mi priega» لجويدو كلفلكانتي، هو تاريخ الشعر الميتافيزيقي كلّه. ذلك أنها تحليلٌ أو تحديد للحبّ، ولقد كانت الأكثر إثارة للإعجاب بين قصائد جويدو في عصره. وكانت في القرن الرابع عشر مبعث إلهام عدد من التعليقات المحكمة، وكان بعضٌ من هذه التعليقات نتاجَ فلاسفة متميزين في ذلك العهد. ثم نالها شيء من الإهمال في عصر النهضة، ولعلّها ظفرت بانتعاش نسبيّ في القرنين السابع عشر والثامن عشر، أمّا في القرن التاسع عشر، فنجدها موضوع ازدراء متّقد تقريبا. ويصفها د.ج. روزيتي بأنّها «قصيدةٌ، فضلاً عن الغرض الشعريّ، حافلةٌ بالرطانة الميتافيزيقية، وربما كانت النتاج الأسوأ تماماً بين نتاجات جويدو. فكونُ ناظمها إنساناً، انطوت حياته

(١) الفردوس المفقود، النشيد الثالث والثلاثون، ص ٨٢-٩٣. ويترجمها وكْستيد على هذا النحو: «أيّ جمال لايعرف الحدود، حيث جرؤتُ على أن أثبّت نظري على الضياء السرمدي أمداً طويلا حتى استنفدتُ رؤيتي هناك! -وقد تراءى لي في أعماقه الزوراقُ المبعثرة لكلّ الأكوان، والجوهر والعرض وصلاتهما، مجموعة معاً ومجلدة بالحبّ في سفر واحد، كما يلتحم الفكر، (أقول) أيّ جمالٍ بعد هذا الطراز من الجمال الذي ليس ماأحدّثكم عنه إلاّ قبساً باهتا منه. ولأنّ الشكل الكلّي لهذا المركّب الذي أحسب أنّني رأيتُه أكبرُ كثيراً ممّا أقول لكم، ماأشعرُ بأنني سعيد».

وأعماله على كثير من التهوّر والواقعية، يفسّره بيسر ذلك الغرور (السكولاستي) في تلك المراحل الأولى من التعلّم. ولم أترجمها لهوان أهميتها[1]». وحتى جاسباري لايستطيع أن يتحمّلها، وهو يلاحظ ساخراً أنّ السيدة التي سألت جويدو «ينبغي أن تكون على حظّ كبير جدّاً من التعلم إذا ماكانت مقتنعة بإجابته. . . ولدينا ههنا عدّة الفلسفة (السكولاستية)، لدينا التقسيمات والتمييزات المنطقية، والتعريفات، والأقيسة المنطقية، والمصطلحات التي تأخذ بها المدارس. أما الصورة والعاطفة، التي هي قواعد الشعر كلّه، فمتوازية تماما[2]». أما الجملة الأخيرة فغير دقيقة تماماً، والحقّ أن لدى رضى بالاستشهاد بهذه القصيدة الشهيرة لتكون أنموذجاً للشعر الميتافيزيقي ّالحقيقيّ. يقول المقطع الثاني:

In quella parte, dove sta memora,
Prende suo stato, si formato, come
Deafan dal Lume, d'una oscuritate,
La qual da Marte viene, e fa dimora,
Egli è creato, ed ha sensato nome:
D'alma costume, e di cor volontate:
Vien da veduta forma, che s'intende,
Che prende nel possibile intelletto,
Come in suggetto, loco e dimoranza.
In quella parte mai non ha possanza,

---

(١) من «The Early Italian Poets» مدخل إلى القسم الثاني.

(٢) من «The History of Early Italia Literatrue» لأدولف جاسباوي، ترجمة هرمان أويلسنر (١٩٠١)، الصفحات ٢٠٧-٢٠٨..

Perchè da qualitate non discende,
Reisplende in se perpetuale effetto:
Non ha diletto, ma consideranza;
Si che non puote la gir dimiglianza.[1]

وفي مقدور المرء أن يترك الموضوع هناك، معوّلاً على كفاءة كلفلكانتي ودانتي، وكفاءة دُنْ وشابمان؛ لكن هناك بعض الشعراء «البارزين» الذي ليس في وسع المرء أن يتغاضى عن ذكرهم حتى إن كان ذلك للتخلّي عنهم -وأعني، خاصة، ملتون، وشلي، وبراوننغ؛ أما ورد سورث فمختلف عنهم. لكنّ ملتون قد يكون في مظهره الأخير قد سعى إلى تحطيم التقليد الحقيقي للشعر الميتافيزيقي أكثر من أيّ ممثّل آخر. كان فكره نظاما بعيداً عن شعوره الشعريّ، وقد قضى تقريباً على تقدّم ضئيل جداً فقط للوعي البشريّ في هذا الصنف الذي أفضت إليه طريقته الفعالة جداً. وهو لم يفكر في أسلوب شعري، وإنما عرض الفكرَ في معرضٍ شعريّ فقط، وكان، من وجهة نظر علم النفس، مدركاً دائماً لضرب من الثنائية فثمة، من جهة، الفكرُ المعروض، وثمة، من وجهة أخرى، القالب الشعريّ الذي ينبغي أن يُصبّ فيه فكره. أما الشاعر الميتافيزيقيّ الحقيقيّ فغير مدرك لثنائية كهذه: ذلك أنّ فكره في صميم تقدّمه شعريّ. أما هذا التمييز الذي عبّر عنه

---

(١) لعلّه من العسير أن نترجم شعراً مكثّفاً مثل هذا. وقد كان لتشارلز لايل (القصائد الغنائية لدانتي أليجيري، لندن -١٨٤٥م) المحاولة الآتية (ص١٣٤): «في معتزل الروح، حيث تحيا الذكرى، يتخذ الحب متكأه، وقد صُوّر هناك كما صوّر التألق من مادة الضياء، في شيء شفاف كان مظلماً، هذه الظلمة التي مصدرها مارس Mars التي هي ظلمة مقيمة. ولُد الحبّ، وأخذ اسمه من الإحساس، ومن طبع الروح ومراد القلب، وهو ينشأ من جمالٍ يُدرك ويُتأمّل، ويحتل منزله في الفكر المتلقي، كما في موضوع ملائم. وليس له هناك جوهر أو ثقل، وإنما هو روح صرف. يتألّق الحبّ طويلا حين يتراءى الجمال الخلاّب. وتكمن بهجته الكليّة في التأمّل؛ ولهذا ماتراه عاجزاً عن تقديم مظهر لنفسه». (المؤلف).

في إيجاز متناه فيمكن أن يبدو أضأل من أن يُعتمد عليه في رفض شهرة راسخة الجذور كحال ملتون في هذا الميدان الخاص. وينبغي أن يُسلّم بأنّ المسألة الكاملة تقتضي تحليلا وفحصاً دقيقين، ولست أؤثر الآن أن أجازف في قضية ذات قيمة بتجنيد حليف مشكوك فيه. وكذا لست أؤثر أن أستشهد بشيء لشلي: فحالته معقّدة للغاية، وقد عالجتُها مسهباً في كتاب آخر. والمحقّق أنّ شلي شاعر ميتافيزيقي: فلديه نظامُه الفكريّ؛ وهو ماثلٌ ضمنيّاً في سائر ماكتب الرجل تقريباً. لكنّ الفكر في النظم الشعريّ يغدو خارقا جداً، وبعيداً جداً عن واقعية الصور الموضوعية؛ ذلك أنّ الشعر يطلق، إن صحّ القول، ويعوم بعيداً كالفقاعة من الأنبوب الذي نُفخت فيه. أما براوننغ فإنه لم يكن رمزيّاً ولاميتافيزيقيّاً، ولست مستيقناً من عدم مشروعية القول إنه كان مطنباً ليس غير. ومسلّمٌ، دائماً، بأنّ لديه ادعاءات محددة جداً في إمكانية دراسته بوصفه شاعراً نفسيّاً. وإذا كانت «دفاع الأسقف بلوغرام» غير ممتازة من نوعها على غرار ماكانت مقدمة قصيدة كلفلكانتي الغنائية «L'ardente fimma della fiera pesta» (وهي غير مخلصة تماماً) فإنّ «الأسقف بلوغرام» وأجزاء من «الخاتم والكتاب» وبعضاً من «المفاوضات -Parleyings» هي، على الرغم من ذلك، جيدة بحيث تكفي لإقامة صرح الجنس الشعري في حقوقه الخاصة. لكنّ الجنس نفسي (سيكولوجي) تحديداً، ومؤلّف من تحليل الدوافع والشخصيات، وهو مباين تماماً لجنس الشعر الميتافيزيقيّ، الذي ينبغي أن يرسم حدوده في التعبير عن الأفكار. وقد حدّد ليبنز المبدعَ البارع بأنّه مَن يضمّن أكبر قدر من الواقع في أصغر حيز ممكن، وسيكون من العسير إضافة شيء إلى هذا التحديد. ومن الصعب في هذه الحال أن نرى كيف يمكن للشعر النفسيّ (السيكولوجي)، الذي هو وصفيٌّ، أن يجاري الشعر الميتافيزيقيّ، الذي هو تركيبي. ولهذا السبب، إن لم يكن لسبب آخر، ماكان ورد سورث يميل إلى أن يخرج من الاضطراب الحاصل في عصره بشيء أكثر صلابة ممايمكننا أن نربطه بالإثارات الوصفية

الصرفة لمعاصريه. والحق أننا قد نمشي طريقاً طويلة حتى نظفر بمثال للشعر الميتافيزيقي خيرٍ من بعض أبياتٍ من قطعة من «الناسك The Recluse»

. . . عليّ أن أدوس على أرض ظليلة، أغوص

إلى الأعماق -وأتنفّس، وأنا أحلّق عالياً، في عوالم

ليست السماء العادية بالنسبة إليها غير حجاب.

إنّ القوة جميعاً -الرعب جميعاً، مفردةً أو جماعات،

ذلك مايقدّم دائما في معرض شخصي،

فالربّ -ومعه الرعد، وجوقة الملائكة الصادحة،

والعروش الأثيرية -أمرّ بها مطمئنّا. فلا هيولى الكون القاتمة،

ولا الجزء الأكثر ظلمة من أغوار إربوس Erebus

ولاشيء من ذلك الفراغ الحالك، الذي حُفر

بعون الأحلام، في مقدورها أن تبعث مثل هذا الخوف والفزع العظيم مثل ذلك الذي ينتابنا عندما نجيل الطرف

داخل عقولنا، وداخل العقل الإنسانيّ،

في مأواي، والمنطقة الرئيسة من أغنيتي

. . . وإذا ماكان عليّ في أوقات كثيرة

أن أيمّم شطرَ مكانٍ آخر، وأسافر قريباً من القبائل

وجماعات الناس، وأرى المشاهد السقيمة

للانفعال الهائج، والمستعر

إذا ماكان عليّ أن أرى الإنسانية، في الحقول والغياض

تصرخ من ألم العزلة المبرّح، أو كان عليّ أن أعلّق

الكآبة فوق عاصفة الحزن العنيفة المشتركة في المؤامرة

المحجورة دائماً

داخل جدران المدن، فهل يمكن لهذه الأصوات

أن يكون لها تعليقها الصادق -ذلك أنه

حتى حين تُسمع هذه لستُ مكتئباً ولا بائساً!

الشطرُ الأول من هذا الشاهد إيماءٌ، وقد يكون ممكناً أن نقول إنه، من هذه الناحية، يقترب كثيراً من أن يغدو تنسيقاً ليس غير. لكنّ هذا التنسيق يكون مذموماً فقط حين يكون أجوف، كما هي حاله في غالب الأحيان حين يصطدم بالفكر، كهذه اللغة الطنانة لوردسورث؛ فهي قوية أكثر من أية صيغة أخرى للتعبير. وقد تراجع بليك خائفاً من ثلاثة من هذه الأبيات: حيث رأى فيها ثورة على المبدأ الأساسي للدين الإنساني. وإن لم نستطع نحن اليوم أن نشرك بليك فهمَه، فإنّنا نستطيع بدلاً من ذلك أن ندرك تماماً عمقَ هذه الأبيات الشعرية ومغزاها الفكري وقوتها الانفعالية. وليس الشطر الثاني من الشاهد محتاجاً إلى شيء من هذه الخصائص أيضاً، لكنني أستخدمه ههنا بقصد بيان كيف أنّ كلمات من قبيل «حليف -Confederate» و«تعليق صادق -authentic Comment» يمكن أن ترفع من أصولها النثرية، وتجعل من الكلمات الأساسية للقوة الشعريّة.

وينتهي التقليد الميتافيزيقي في الشعر الإنكليزيّ الآن بورد سورث. أما إمكانية استعادة هذا التقليد المفقود فتظل ممكنة البحث.

شرعتُ بتحديد الشعر الميتافيزيقيّ بأنه الإدراك الانفعالي للفكر، ولست متيقناً من أنني قادرٌ على أن أفعل خيراً من أن أدع التحديد بسيطا هكذا، واثقاً من أنّ الاقتباسات التي أفدتُ منها ههنا يمكن أن توضح معناي

إيضاحاً كافيا تماما. وآمل أن يُفهم فهماً واضحاً تماماً أنّ قدراً من الاقتصاد مضمَّن في كلمة «إدراك». فالصحيح أن الاقتصاد في الفكر ينتج حدّته المماثلة، التي يمكن أن تتطابق والشعرَ نفسه. وآمل بتوقٍ أكثر أن يُفهم تماماً في أيّ مدلول استُخدمت صفةُ «انفعالي». والآن وقد تمّت مسألتي الإيضاحية بقدر مايؤذَن به عقلياً، فإنّ «الإدراك الانفعالي» ينبغي أن يظهر بوصفه عمليةً «شاقة» تماماً، و«جافّة» حتما. وما هو أكثر أهمية من كلّ شيء، في عصر الفلسفات الانفعالية أو فلسفات الفطرة السليمة هذه، عدمُ مزج هذه العملية العقلية، التي يكون فيها الانفعال ثمرة للفكر، بتلك العملية التي تفوقها غموضاً وسهولة، التي هي جعلُ الفكر انفعاليًا، أو الفكر بوصفه نتاجاً للانفعال. ويحدَّد الشعر الميتافيزيقيّ منطقيًا: فانفعالُه هو الفرح الذي يرافقُ انتصار العقل، وليس نشوة غريزية بسيطة. وإن هو في الختام إلاّ التعبير الدقيق عن مثل هذه الأفكار التجريدية على غرار مايستمدها الشاعر من تجربته. وهو في الإدراك المدرسي (السكولاستي) شعر الكلّيات.

وقد يكون على قدر من الأهمية في الختام أن نشير إلى مميزات عصرنا نحن؛ وبذلك نصل إلى فكرةٍ ما أكثر تحديداً عن إمكانيات الشعر الميتافيزيقيّ المعاصر. ويغرينا هذا بسلوك سبيل خاطئة نحو سبب ذي صلة كبيرة جداً بالعقيدة؛ إذ نغوص عميقاً في أحكام قبْليّة مماتحت الوعي. لكنّه في مقدورنا عموماً أن نلحظ تفسّخ الدين، وأن ندرك مع هذا التفسّخ اختفاءَ شيء من أقوى حوافز الإلهام الشعريّ. أمّا إلى أية درجة يظلّ هذا التفسّخ فمسألةٌ أخرى، ولامكان لمناقشتها ههنا. والراجحُ أن يُخشى من أنّ الحشد الكبير، من حيث هو جمع منظّم، سيجد منافذ منحطّة لقواه الانفعالية. لكنه يمكننا أن نزعم وجودَ شيء من الاستقلالية للشاعر. وعلى الرغم من أنّ الشاعر نتاجُ عصره، فإنه لم يظهر إلى الوجود تحت ضغط إجماعية محدّدة؛ بل الراجح أنه يقف داخل محيطه، ويتشرّب المشهد الذي يحيط به، وإنّ السلب في هذا المعنى بمثابة موجِّهة الصوت الجيدة للفكر، على غرار أية حال أكثر

إيجابية للمجتمع. وأيّاً كانت درجة تفاهة حياتنا الاجتماعية، فإنّه لايزال ثمة قلة ذكية ذات نشاط كبير ومآثر حقيقية: أشير خاصة إلى الفيزيائيين المعاصرين، الذين يبدو عملهم قادراً على تقديم نظامٍ كامل للفكر والصور المجازية معدّ للإخصاب في عقل الشاعر. ومن هنا سيتبيّن، إذا ماسُلّم بزعم هذا البحث، أنّ العلم والشعر الميتافيزيقيين ليس لهما إلاّ مثلٌ أعلى واحد، هو إرضاء العقل. أمّا بالنسبة إلى العلم فإننا نسلّم دونما سؤال بالبديهية التي تقول إنّ المنهج المنطقي وإرضاء العقل هما الاختباران النهائيان الممكن استخدامهما في الحصول على نظام للحقيقة. وأما في عالم الفنّ فإنّ مثل هذا المثل الأعلى يبدو، لأول وهلة، موهماً التعارض أو مؤذياً -حتى حين تبيّن العلم، في عصر اخر، أنّ المثل العليا الدينية ضارة، وقاتلة تقريبا- ومهما يكن فإنّ المثل العليا تظلّ حية فقط مادامت تخدم المصالح الاقتصادية أو الانفعالية للجماهير التي تعيش هذه المثل بين ظهرانيها: ذلك أنها، مثل سائر المساعي البشرية إلى التثبيت، تحت رحمة قوى على قدر كبير من الوحشية. ولعلّ قدراً ضئيلاً جداً من المثل العليا، قد تكون تلك التي تكبت غرائز الحفاظ على الذات فقط، قديمٌ قدم التاريخ. وإنّ مثلا أعلى من قبيل المنهج العلميّ في الشعر ينبغي أن يكون موضوعاً مقبولاً لمصادفة المثل العليا جميعا. والحقّ أنّ المثل الأعلى العلمي يزجّ بنا في التيّار الكلّي لكلّ ماهو ذو شأن في عصرنا. لقد أقام العلم مقداراً كبيراً من الظاهرات، لكنّ هذه الظاهرات تظلّ مفتقرة إلى الترابط، وهي تحتاج إلى وحدة تركيبية. وقد تعمل الفلسفة الميتافيزيقية في وجهة واحدة لإقامة هذه الوحدة؛ ولعلّ الشعر الميتافيزيقي العامل في وجهة مغايرة يستطيع، وليس هذا ادّعاء، أن يبلغ الغاية نفسها.



(٦)

الغُموض في الشّعر

لعلّ واحدة من أعظم المتع في دنيا الأدب، وهي متعةٌ يمكن أن يُدفَع إليها المرءُ من خلال ألفة شديدة جداً لشعر لغته الأم، ومن خلال إدراك زائد للنطاق الضيّق للتعبير المُبدَع عموما أيضاً، إنما هي متعةُ اكتشاف شعر لغة أخرى. وتبدو لي هذه المتعة قادرةً على أن تتضاعف بالدنوّ من اللغة، وبمعاصرتها، والاتصال الوثيق بها. وأنا أعلم أن المتعة يمكن أن يُحصَل عليها من لغة ميتة كاللاتينيّة أو الإغريقية؛ ذلك أنه حتى تلميذُ المدرسة يمكن أن تهزّه جَهْوريّة لوكريشوس، أو ترانيمُ فرجيل الرّخيمة. وقراءةُ دانتي أولَ مرة في النسخة الأصلية مرحلةٌ مهمّة في الثقافة الشعريّة للإنسان. أما راسين فقراءتُه، حسبَ تجربتي، مكتسَبٌ مشكوكٌ فيه: «يلوح أنني قادرٌ على الاستمتاع بالخاصة الشعرية لشعره المنظوم على وزن البيت الإسكندري -ذلك الجمالُ الذي يسمو على الرتّابة- أما الإدراك فليس سريعاً جداً وغريزيّاً كما أُريدَ له أن يكون، على غرار ماأجده لدى شعراء فرنسيين أكثر معاصرة كبودلير، ولافورج، ورامبو، وبتحديد أكثر، لدى الشاعر الذي أثّر بي دائماً إلى حد غريب: غيلوم أبولونير.

هذه الإلماعات إلي جوهر الشعر، لأنها غيرُ جديرةٍ باسمٍ أقوى، لم تبدُ لي كافية تماماً لتشكيل أساس لرأي نقدي، وقد كنت دائماً حذراً من أن أورّط نفسي حين يكون الأمر متعلقاً بأي شعر آخر غير الشعر المنظوم بلغتي الأم. ولأنّ الشعرَ وظيفة كبيرة للّغة، وهو تقريباً ثمرةٌ مجرّدة لنموّها البطيء، فإنّه يبدو غيرَ طبيعيٍّ بالنسبة إلى إنسان غير مفطورٍ على لغةٍ أن

يكون قادراً حقاً على إدراك جوهره. وسأمضي إلى ماهو أبعد من ذلك، وأقترح أنّه لا أحد، ممّنْ دمُهم غيرُ مواكبٍ للّغة التي يستخدمونها وممّن هم غيرُ مفطورين عليها، قادرٌ على إحراز الكمال الأقصى للتعبير الشعريّ. فليس ثمة شعر إنكليزيّ سامٍ كتبه اسكتْلنديٌّ، أو ويلزيّ، أو إيرلنديّ.

ويدنُو بي هذا من النظريات العرقية التي ليس في مقدوري إلاّ أن أزدريها. وعلى الرغم من اعتقادي بأنّ القيم الشعريّة أسمى قيم الثقافة، فإنّني لاأربطها بالقيم السياسية، وعلى الرغم من عدم ثقتي بإنسان اسكتْلنديٍّ في شأن شعرنا، فإنّني راضٍ تماماً بأنْ أكون محكوماً من جانبه؛ لأنّ الحياةَ العمليّة والحياة التخييلية ليس فيهما ماهو مشتركٌ، مما يبعث على أسانا السرمديّ.

وقد بدا لي، وأنا لاأزال أتحدّثُ من وحْي تجربتي الخاصة، أن اكتشاف الشعر الألماني وإدراكه إدراكاً تاماً استثناءٌ جزئيّ من هذه الملاحظات العامة. وأشعر بشيء من الثقة، على الأقل، بأنّ المتعة التي استمددَتْها من الكشف التدريجي لشعر نفرٍ قليل من الشعراء الألمان -غوته، وهو لْدرلْين، وجورج، ورِلْكه -مختلفةٌ في النوع اختلافاً ملحوظاً عن الأحساسيس التي واكبت اكتشافاتي في لغات أخرى. ولايمكن أن يكون مرجعُ هذا كلّه حقيقة أنّ ألمانيتّي قد تعلّمتُها دونما معلّم، فذلك، على نطاق واسع (وعلى نطاق ضيق أيضا)، شأنُ لغاتي جميعاً. ومن غير المفيد أن أذهب إلى أنّ القرب من اللغة يمكن أن يفسِّر خصوصيّة المتعة: فإذا كانت الثّغرة بين الاسكتْلنديّة والإنكليزية عصيّةً على العبور حين يراد الوصول إلى الجوهر الشعريّ، فكيف يمكننا أن نقفز من الإنكليزيّة إلى الألمانيّة؟

لقد فتّشتُ في الظروف عن تفسير آخر، وأعتقد أنني قد وجدتُه في صفة أساسية لضربٍ خاصٍ من الشعر: لأنّ نفراً قليلاً فقط من الشعراء الألمان هم المعنيون، وقد أجدُ فيهم تعزيزاً للخصائص الشعرية التي أقيمُ لها

كبيرَ وزنٍ في الشعر الإنكليزيّ. وليس في مستطاعي أن ألقي هزتّي لدى شلّر، ولا حتى لدى كلايست. وحتى في غوته تبدو المتعة متقطعةً، ولعلّ قدراً يسيراً من قصائده الغنائية فقط يحبوني جوهرَه، أو، ولنجعل الاستعارة أكثرَ دقّةً، يعطيني الهزّة المنشودة. وفي هذه القصائد الغنائية، وقد أكون مسروراً في أن أتخذ لهذا الغرض أية أبيات ممثّلة لذلك من دانتي أو راسين أو بودلير أجرّبُ الشّعرَ من حيث هو صدمةٌ مباشرة، إحساس بالصوت، إحساس بالصوت المقترن بالصفة المعبّرة والمجاز. أما الإحساس، في حالة جورج ورِلكه فإحساس بصريّ. ويبدو الضوء مستلزماً: فالإدراك بصريّ. لكنه ليس إدراكاً بصريّاً للصورة وحدها، بل الحقّ أنّه حدسٌ بالوجود: وبتعبير هوبّر، تألّقٌ فجائيّ.

والحقّ أنّني أحسب أن الإحساس ينبغي أن يكون ذات صلةٍ بالغموض المباشر للشعر، ويكون مماثلاً تماماً للمتعة التي أستمدُّها من الغموض في الشعر الانكليزي. يقول رِلكه في إحدى قصائده:

Singe die Gärten, mein Herz, die du nicht rennst;

Wie in Glas eingegossene Gärten, klar, unerreichbar.

وذلك هو التحليل التام للإحساس: طيف حديقة غير معروفة، مطمورة في الزجاج، جلية لكنه لايمكن الحصول عليها. طيفٌ دونما مضمون، عياني، وتركيبي، لكنّه يظلّ الإنسان في ترقّب قلِق له، ويتأمله دونما سؤال. لكنّ الطيف ينبغي أن يُظفَر به، فهو ليس مباشراً، ويسطع على الإدراك المركَّز للقارئ كفجر الصيف. إنها التجربة التي يسعى كلُّ زائفٍ من الشعر الغامض إلي توصيلها، ولكن في أقلّ حظ من النجاح. وأنا أذهب الآن إلى أنّ التجربة ربّما يُحصَل عليها من شعرٍ أجنبيّ، حتى حين يكون ذلك الشعرُ بالنسبة إلى شخص يتكلّم لغتَه غيرَ غامض غموضاً خاصاً.

وتشكّل اللغة حجاباً إضافياً بالنسبة إلى الأجنبيّ، لكنّه حين يُزاح له الحجابُ تعروه هزّةُ الكشف الفجائيّ.

وطبيعيّ دائماً، أن تتكرّر هذه التجربةُ فقط حين يكون لدى الشاعر الذي نحن في صدده ميلٌ محدّد نحو الإغماض حتى في لغته الأم. ويجد جمهور الألمان أنّ رِلْكه شاعرٌ غامض، وإن يكن رِلْكه المراثي الديونيزيّة ليس غير. ومن هنا فإنّ ثمّة قيمة حقيقية في الغموض ينبغي أن يؤكّد عليها، خلافاً لأولئك الذين يعتقدون أنّ الشعرَ ينبغي أن يكون سهلاً كقناة الرمح، أو شيئاً أقلّ غموضاً.

لقد كان هوبكنز مدركاً تماماً هذه الخاصّة الشعرية، وهو يبيّن في إحدى رسائله[1] كيف تؤثر فيه هذه الخاصة:

«من المسلّم به أنّها (أي قصيدته «The Wreck of the Deutschland» في حاجة إلى دراسة، وأنها غامضة، لأنني لم أكن، حقيقةً، توّاقاً إلى وجوب كون المعنى الكلّي جلياً تماماً، أو على الأقل، لالَبْسَ فيه، وربّما تكون، من دون الجهد الذي يبدو مطلوباً لجعلها في أقصى قدرتها، قد قرأتَها على الرغم من ذلك حتى إنّ الأبيات والمقاطع ينبغي أن تكون قد انطبعتْ في الذاكرة وتعمّقت الانطباعاتُ السطحية، وأن تكون قد أحببتَ بعضَها دون استنفاد الكلّ، وأنا مستيقنٌ من أنني قد قرأتُ صفحاتٍ من الشعر، واستمتعتُ بها في هذه الطريقة. لماذا يستمتعُ المرء أحياناً، وتروقه تلك الأبيات التي لم يستطع فهمَها، كما في هذا القول مثلاً: «فلو فعلها عندما فعله «If it were done when 'tis done»، وهو تعبيرٌ غامض تماماً ومثير للجدل، على الرغم من أنّ أيّ إنسان يراه في غاية الروْعة، ولا أحد في مقدوره أن يناقشه، ومثلُ ذلك في فقراتٍ كثيرة لدى شكسبير وآخرين».

١- رسائل جيرارد مانلي هوبكنز إلى برد جز (مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٣٥)، ص٥٠.

قد تُستخدَم المناقشةُ التجريبية بأثر طيّب، فجمهورُ الشعرِ المسلَّم بشعريّته غامض. وكونُ شكسبير شاعراً غامضاً أمرٌ مشهودٌ به، ليس من جانب هوبكنز وحدَه، بل من جانب المكتبات الهائلة للنقد التفسيريّ الذي خُصّص لنصّه أيضا. وليس ثمة تعليل كافٍ للغموض حتى بالادّعاء المألوف للباحث بأنّ أيّ شيء لايستطيع فهمه ينبغي أن ينشأ عن خطأ الطّابع. ويظلّ الشعرُ في الغموض، بأسلوبٍ ما، الغموض نفسه[1]. ومن هنا فإنّنا في حاجة إلى تفسير أكبر لطبيعة الغموض في الشعر.

قد تكونُ بذرة نظرية الغموض وُجدتْ في الفقرة الأولى التي اقتُبست قبلُ من فيكو، في حقيقة أنّ «الإنسانَ، قبلَ أن يبلغَ مرحلةَ تشكيلِ العموميّات، يشكّلُ الأفكار، وقبلَ أن يتأمّل بعقلٍ نيّرٍ يدركُ بقدرات مشوّشة ومضطربة، وقبلَ أن ينطق بوضوحٍ يغنّي، وقبلَ أن يتكلّم نثراً يتكلّم شعراً، وقبلَ استخدام المصطلحات التقنية يستخدم المجازات. والاستخدام المجازيّ للكلمات طبيعيّ بالنسبة إليه على غرار ذلك الذي ندعوه طبيعياً. ويقول فيكو إنّ أوّل ضروب الحكمة في عصور الوثنيّة كان الحكمةَ الشعرية - الحكمة الميتافيزيقية، التي لاتنبثق من التفكير أو التجريد، كما تفعل الفلسفة المعاصرة، وإنما من الإحساس والخيال، كانت ميتافيزيقا أمثال هؤلاء الرجال شعراً، وهو شعرٌ نشأ في قلب الحاجة إلى إبداع ميتافيزيقا -إلى تفسير للكون. ونحن نقول إنّ الحاجة أمُّ الإبداع، وإنّ الإبداع كلمةٌ أخرى للتعبير عن الخيال، الخيال بديلٌ للمعرفة -وقبلَ أن كانت المعرفة ممكنةً، ملأ الخيالُ الفراغَ المبهمَ الناشئ عن وجود إنسانيّ كثيرِ التساؤل. وطبيعيٌّ أنّ مثل هذا الشعر كان إلهياً -فقد ابتدع الأربابَ ليفسّر كلّ ماكان فوق مقدرة الإنسان

---

[1] - ينبغي أن يميز الغموض من اللبس «Ambiguity»، الذي هو خاصية حلّلها تحليلا رائعاً السيد إمبسون في كتابه «أنواع سبعة من اللبس» (لندن، ١٩٣٠)، فاللبس، أساساً، نحويّ، في حين أنّ الغموض تخييلي. وهو، على غرار ماسنرى، ينشأ قبل مرحلة التعبير المنطقي، وتبعاً لذلك قبل مرحلة التعبير النحوي.

الإدراكية، وقد لُوِّنت هذه الأربابُ بألوان خيال الإنسان. وربما نلحظ العملية نفسها في العقول النامية عند الأطفال: شعر عبقر. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هؤلاء الرجال الأوائل الذين ابتدعوا الأرباب سُمُّوا «شعراء»، الذين يعنُون، في دراسة أصل الكلمات، المُبدعين. ويبيّن فيكو أن إبداعاتهم جسّدت الأصول الثلاثة للشعر العظيم: السُّمُوّ، والشعبية، والقوة الانفعالية التي تجعل الشعر مفعما بالحيوية. ويخلص فيكو إلى أنّ الصفة الحقيقية للشعر هي هذه الصفة ليس غير: جعل المستحيل قابلاً للتصديق.

ويتقدّم فيكو من هذا التصوّر للميتافيزيقا الشعرية إلى تصوّر للمنطق الشعريّ. وتعني اللوجوس Logos، في دلالتها الأصلية، حكاية أو وحياً إلهياً، والمنطق الشعري تفصيلٌ للأسطورة. ومن هذا المنطق الشعريّ جاءت الاستعارة، بوصفها حصيلة لابدّ منها، والتي هي حتى اليوم الأكثر شيوعا بين سائر صور المجاز الشعري. وقد نشأت في الأساطير التي خلعت على الجوامد عواطف وانفعالات إنسانية. والاستعارةُ حكايةٌ مختزلة. إنها حكاية مختصرة في عبارة، وماتزال تحتفظ بـ«لاعقلانية» أصولها جميعاً. وتربط أبسطُ الاستعارات أشياءَ جامدة بالجسم الإنساني، أو بالأفعال الإنسانية: الفمُ لأي فتحة، الأسنانُ للمنْشار أو المشط، اللسانُ للأرض، الحَلْقُ للجبل، والحَفْنةُ للعدد الضئيل، والقلبُ لوسطِ أيّ شيء، واللب للفاكهة، والريحُ تصفر، وهلّم جراً. ولعلّ كثيراً من الصّور البلاغية الأخرى ذات منشأ سابق للمنطق مشابه، لكنه واضح. وكلّ ماأريد أن أؤكّده هو حقيقة أنّ فيكو أسّس أسبقية المنطق الشعري، أو منطق الخيال، وميّزه من حيث النوعُ عن منطق النثر، الذي هو التفكير.

كانت نظريّة فيكو قد نشرت أول مرة سنة ١٧٢٥م، وعلى الرغم من أنّها غيرُ معترف بها تقريباً، فإنّني أحسب أنّ وعيها كان قد انتشر تدريجياً بين النقاد خلال القرن الثامن عشر، وكانت بدايةُ تلك الحركة في النقد مقترنةً

أحياناً بالرومانسيّة، لكنّه من المفضّل أن تسمّى النقد التجريبي في مقابل ذلك النقد الأولي المؤسّس على التقليد المتحذلق للكلاسيّة. ويخيّل إليّ أننا نصادف وعياً لهذه النظرية في تعليق توماس وُرْتون على قصائد ذات طويل أقلّ لملتون، ذلك التعليق الذي نُشر أولَ مرة سنة ١٧٨٥م، وهو يعدّ معلماً بارزاً في تاريخ النقد الإنكليزيّ. فُوْرتن، مثلا، في سياق تعليقه مصادفةً على صورة إبليس في الفردوس المفقود (الكتاب الرابع):

بلغت قامتُه السماءَ، وعلى عُرْفه

تربّع الرعبُ مزداناً بالرّيش

ينتقد سلفه المتحذلق الدكتور نيوتن؛ لاعتداده الفقرةَ استعارةً مبالغاً فيها «شُخّص فيها الرعبُ، وصنُع ريش خوذته». ويقترح وُرْتن «أنّ تفسيرات غير هذه وأفضلَ منه يمكن أن تُقدَّم». «لكنّني إخال أنّه ليس بين أيدينا تصوّرٌ دقيق أو محدّد لما يريده ملتون. ولعلّنا ننتقص من سموّ الفقرة، إنْ نحنُ حاولنا تفسيرها، أو تقديم دلالة خاصة لها. فههُنا جمالُ الأناقة الرهيب الذي يعزّ على الوصف، والناشئ عن مزيج من الأفكار، وخلَط للصور المجازية»[1]. أما أنّ كولريدج كان مطّلعاً على نظريات فيكو، أو أنه قد توصّل مصادفةً إلى أفكار مشابهة، مثلما هي عادته، فأمرٌ يمكن أن يُثبَت بسهولة. ولعلّ استشهادي بكولريدج الشاعر أكثرُ انتصاراً لي من كولريدج الناقد. وقصيدة على غرار «البحار القديم» مكتظة بصور الغموض. والحقّ أننا قادرون على القول عن شعر كولريدج عامة: إنّ قيمته الشعريّة تتناسب عكساً ومعناه المنطقي، بالغةً ذروة حدّتها في الصّور المجازية المتنافرة التي انطوت عليها قصيدته «kubla Khan».

أما هنري برغسون الذي يمكن اعتداده، ذروةَ الحركة الفكرية المضادة

١- قصائد، الخ. . ، نشرهات. ورتن (الطبعة الثانية، ١٧٩١)، ص٥٠٥.

للديكارتية، التي بدأت بفيكو، فيقدّم وصفاً مقنعاً للفعالية الشعرية في كتابه الأخير[1]. وهو يدرس طبيعة التصوّف، ويلتفت، أولاً، إلى الموسيقا من أجل المقايسة. وهو يتساءل أيّ شيء هذا الذي يمكن أن يكون أكثر فاعلية وعلمية من سمفونية لبتهوفن. لكنّه، إضافةً إلى عمل المؤلف الموسيقي المتمثّل في الترتيب وإعادة الترتيب، وإضافة إلى اختياره الذي ينفّذ على المستوى الفكريّ، يقذفُ بنفسه إلى موضع متقدّم على هذه الخطّة، وينقّب ثمّةَ عن التوجيه الأخير أو الإلهام: وهذه النقطةُ هي المركّب الانفعالي الذي يستطيع العقلُ أن يساعده في أن ينحلّ إلى تعبيرات موسيقية، لكنه، هو ذاتُه، أكبرُ من الموسيقا وأكبر من العقل. وهذا شأنُ الكاتب الملهم، سواء أكان شاعراً أم صوفيّا. فهو يلقي بنفسه وراء منطقة المفهومات والكلمات التي يعبر بها عن العمليات الفكرية العادية. ويصل وراء هذا المستوى إلى نقطة يشعرُ فيها العقلُ بحاجة ماسة إلى الإبداع. أما وجود هذه الحاجة فينبغي أن يُشعَر به بوضوح مرةً في العمر فقط، لكنه سيكون ثمّة دائماً انفعالٌ فذّ، دافعٌ أو حافزٌ مستمدٌّ من أساس الأشياء نفسه. واستجابةً له، وهي استجابةُ لامحيد عنها، تُستلزمُ صياغةُ الكلمات، وإبداع الفكر، لكنّ هذا يعني إهمال التوصيل، ومن ثمّ، الكتابة. غير أن الشاعر يحاول أن يأتي بالمستحيل. ذلك أنه سيفتّش عن الانفعال الأساسيّ، عن الصور التي تنشُد إبداع مادتّها، وهو بهذا سيواجه الفكرَ الجاهزة من قبلُ، والكلمات الموجودة من قبلُ، والانطباعاتِ المقولبة عن الواقع. أما في تضاعيف العمليّة الشعريّة فإنه سيشعرُ بأنّ الصورة غدتْ واضحة في رموز إبداعها الخاص، وأجزاء تجسيدها الخاص. ولكن كيف يمكن أن تُكيَّف هذه العناصر، وكلٌّ منها فذٌّ في نوعه، لتنسجم وكلماتٍ معبرةً من قبلُ عن أشياء؟ -لامناص ههنا من كسر نطاق الكلمات، وتعديل مثلِ هذه العناصر. ويظلّ النجاحُ غير

١- «Les Deux Sources de la morale et de la religion» (باريس ١٩٣٢)، الصفحات. ٢٧ ومابعد.

مضمون: فالشاعر يسأل نفسه دائماً عمّا إن كان مسوَّغاً له أن يمضي إلى الحدود القصوى، ويعتمد كلُّ نجاح جزئيّ على المصادفة. أما إذا ماأفلح فإنّه سيطلُعُ علينا بفكرة قادرة على أن تُلبس نفسَها مظهراً جديداً في كلّ جيل جديد -وهو يثري الإنسانية برأسمال كبير لاينُفَق بسرعة، وإنما يظلّ يكتسب فائدة لاحدّ لها.

ولعلّ في مستطاعنا أن نؤيّد بيِّنةَ الفيلسوف بشهادة شاعر فلسفيّ، هو بول فاليري. فقد قدّم لنا، بوصفه تلميذَ مالارميه وميتافيزيقيّا وعالماً، نقداً أكثر نفاذاً لفنّ الشعر الذي نُظم في عصرنا. يبدأ فاليري، في مقالة خصّ بها مالارميه[1] ومسألةَ الغموض التي أثيرت في شعره بحدّة متناهية، باستنكار السهولة التي يطالبُ بها جمهورُ القرّاء، أما هو فيطلبُ قوةَ مقاومة في الكتاب، وقدرةً للقارئ على مقابلة اهتمام الكاتب وحماسه بالفضائل المماثلة من طول أناة، وفراغٍ للبال، وانتباهٍ متأنٍّ ومتميز. وهو يدحض فكرة أنّ التعقيد أو الغموض يمكن أن يُرفَضَ مثلما رُفِضت الرومانسية. فالرومانسيّة تخشى الأفكار. وتخشى عملية التفكير التي لامحيد عنها في هذه الصيغة الإبداعية، وتعوّل في تأثيرها على الصفات التعبيريّة، والمغايرات المفصّلة، والكلمات «المنمقة». لكنّ مالارميه يسمو كثيراً فوق هذا المنهج، إذ نأنسُ في شعره حضورَ الفكر المجرّد وخطّته الراسخة.

لكنّه عليّ ألاّ أتبع فاليري في آرائه الخاصة في شعر مالارميه، وأنا مهتمٌّ بأفكار عامة محدّدة يفُصح عنها. وهو يبيّن كيف أنّ هذا النفر من الشعراء الأقلّ حظّاً من الأصالة يظفر، على الرغم من ذلك، بالخاصيّة البارزة للشّعر الأصيل: أسلوبه الأخّاذ وخاصيّته التجسيدية. ولديه مقطعٌ انفعاليّ رقيق، يزعم من خلاله أنّ التأثير الحقيقي لمثل هذا الشعر أساسهُ غموضُ الكلمات المستخدمة: «مايُغنّى أو يُنطَق بوضوحٍ في اللحظات

---

١ - «Nouvelle Revue Française» أيار ١٩٣٢.

الجليلة والمتأزّمة من الحياة، ومانسمعه في طقس دينيّ، وما نُجمجم به أو نئنّ به في سَوْرة الانفعال، مايهدّئ الطفل أو المتألّم، ومايؤكّد صدق اليمين -هذه كلُّها كلماتٌ ذواتُ نغمةٍ وتعبيرٍ خاصّين، ولايمكن أن يحوّلا إلى أفكار واضحة ويظهّرا، دونَ جعلهما سخيفيْن أو ساذجين. وفي هذه الأحوال جميعاً يفوق نبرُ الصوت وتغيّرُه أيّ شيء واضح منقول إلينا: فحياتُنا هي المخاطبَةُ أكثر من عقلنا -وفي مقدوري القول إنّ مثل هذه الكلمات تدفعُنا نحوَ التلاؤم أكثر ممّا تدفعنا إلى الفهم».

وطبيعيّ أنّ هذا يمكن أن يضطرّنا إلى الدفاع السحري عند الشعر، الذي يستنكره النقاد العلماء كإمْبسون. لكنّ السيد فاليري لايمكث ههنا، إذ يتقدّم، في حقيقة الأمر، ليتبنّى نظرية فيكو، من دون أي اعتراف، وربما من دون وعي. ويقول فاليري إنّ الشعر يرجع إلى مرحلة معينة من التطور البشري متقدمة على الكتابة والنقد. وهو يضيف قائلا: «إنّني أجد إنسانا موغلاً في القِدم بين جنبَيْ كلّ شاعر حقيقي، إذ لايزال يكرعُ من معين اللغة، وهو يبدع «أشعاراً» مثلما أنّ الإنسانَ البدائيّ ذا الموهبة العظيمة ينبغي أن يبُدعَ «كلمات» أو أسلافاً للكلمات. أكثر الناس صمٌّ عن الكلمات التي يستخدمون: فكلماتُهم وسائلُ لاغنى عنها للتعبير، وهم يستخدمونها بروح علميّ صِرْف «لكنّ الشعر يظلّ وثنياً: لأن كلّ روحٍ يتطلّب جسداً -وليس ثمة معنى، وليس ثمة فكرة ليستْ نتاجَ صورة بلاغية رائعة، مؤلّفة من أسلوب التعبير، والفواصل، وشدة الانفعال...

«... أمّا اللغة المعطاة التي يكتسبها الإنسان في طفولته، من حيث كونها ذات أصل جماعي وإحصائي، فليست مؤهلةً إجمالاً للتعبير عن ظلال فكرية بعيدة عن ميدان الحياة العملية: فمثلُ هذه اللغة قمّا تُسلس قيادَها لغاياتٍ تفوق في العمق والدقّة تلك الغايات التي تحكم أحداث الحياة اليوميّة. ومن هنا تظهر إلى الوجود اللغاتُ الفنية -ومنها اللغة الأدبية. وفي

اللغات جيمعا، عاجلاً أو آجلاً، تظهر لغة غريبةٌ أحياناً، بعيدة عن اللغة العادية؛ لكنّ هذه اللغة الأدبية مشتقة إجمالا من اللغة الأخرى، إذ تأخذ منها كلمات، وصوراً بلاغية، وتعبيرات ملائمة أكثر للتعبير عن التأثيرات التي يقصد إليها الفنان الأدبيّ. وهكذا يحدثُ أن يُنشئ بعض الكتّاب لغةً خاصة بهم . . . ولقد ابتدع مالارميه لغتَه الخاصة به تقريباً، وذلك باختيارٍ منتقى من الكلمات وباستخدام طريقة تعبيرية رائعة ابتدعها أو أعدّها، وكان يرفض دائما الحلّ المباشر المقترح عليه في كل جانب. وليس هذا أكثر من دفاع عن نفسه، على وجه الدقة في التفاصيل وفي التوظيف الأولي للحياة العقلية، يواجه به الآلية».

ونحسب، تبعاً لذلك، أنّ الغموض لايكمن أساساً في الشاعر، وإنما في أنفسنا، ونحن واضحون ومنطقيّون على حساب كوننا سطحيين أو غير دقيقين. ويبحث الشاعر بحثاً أكثر تدقيقاً عن الدقّة المطلقة للّغة والفكر، وتقتضي ضرورات هذه الدقة أنه ينبغي أن يتجاوز حدود التعبير المألوف، ومن هنا فإنّه يبدع، أحياناً، كلمات، ويبدع بتكرارٍ أكثر استخدامات جديدة للكلمات، ويبدع أكثر من ذلك كلّه عباراتٍ وصوراً بلاغية تبعث الحياة في الكلمات، وبين هذه الصور البلاغية، وأولُها جميعاً، الاستعارةُ. والحقّ أنّ الاستعارة لشاعرٍ كهذا تغدو الصيغة العادية للتعبير، وأحسب أنّ علينا دائماً أن نكون مستعدّين للحكم على الشاعر، بصرف النظر عن الخاصيّات الأخرى جميعاً، من خلال قوة استعاراته وأصالتها.

ولاريب في أنّ الاستعارة نشأت أساساً، كما يذهب إلى ذلك فيكو، من عادة نسبة الصفات المميزة للكائن البشري إلى أشياء جامدة. وينطوي الاسمُ علَى انتقال الصفات، والتعريفُ المعجميّ المعروف للاستعارة أنها «استخدامُ اسمٍ أو مصطلح وصفيّ لشيء لايستَخدَم للدّلالة عليه حرفيّا (من مثلِ قولِهمْ: خطأٌ فاضح)». ومثل هذا التصور قاصرٌ جداً بالنسبة إلى

الاستخدامات الشعرية. وفي مقدورنا أن نحدّد الاستعارة بإيجاز بأنّها اكتشافُ تطابقٍ متألّق بين شيئيْن، لكنّ ذلك أيضاً غيرُكافٍ لدقائق العملية. والحقّ أنّ الشاعر المعاصر قد عبر إلى مابعد الاستعارة من صورة بلاغية جديدة. وتدعى هذه «الصورةَ الذهنية» -يقول الشاعر الفرنسي المعاصر بول ريفردي: الصورة الذهنية إبداع صرف للعقل. ولايمكن أن تنبثق من المقارنة، بل تنبثق فقط من الجمع بين حقيقتيْن مختلفتيْن تقريباً. . . وليست جاذبيةُ الصورة متأتيةً من أنها قاسية، أو خيالية -بل لأنّ اجتماع الأفكار ضئيلٍ ودقيق. . . وليس ثمّةَ صورةٌ مبعثُها المقارنةُ (بشكل غير ملائم دائماً) بين حقيقتين غير متكافئتين. والأمر على عكس هذا، فإنّ الصورة الجذّابة الجديدة على العقل تكون نتاجَ ربطٍ، دونما مقارنة، بين حقيقتيْنِ مختلفتين أدرك العقلُ وحدَه صلاتِهما».

ويشير جاك ماريتين Jacques Maritain، في إشارة خاصة إلي تعريف ريفردي، إلى أنّ الصورة الذهنية[1] المفهومة على هذا النحو هي عكس الاستعارة، التي تقارن شيئاً معروفاً بشيء معروف آخر أكثر من الأول لتعبّر عن الأول من خلال تضمينه في الثاني. وتكشف الصورةُ الذهنية شيئاً بمعونة شيء آخر، ومن خلال تشابههما تجعل غيرَ المعروف معروفا. لكنّه ليس تشابهاً منطقيّاً. يقول العالم اللغوي المعاصر كارل فوسلر في سياق آخر[2] (حيث يحلّل الصورة الذهنية لـ«القمر الوضاء» -كان ثمة في اللاتينية صلة بين الكلمتيْنِ Luceo بمعنى ضياء وLuna أي القمر، لكنّه لاأحد يعرف ماإذا كانت عبارة «القمرُ وضّاء» أو «ضياء كالقمر» قد ظهرت أولاً، وما إذا كان القمرُ دخل الضياءَ أم أنّ الضياء دخل القمر): «إنّ المقارنات اللغوية من هذا القبيل ليست أفعالاً منطقية للفكر إطلاقا. إنها حلُمُ الشاعر، الذي يلتئم

١- «Art and Scholasticism» (لندن ١٩٣٠)، ص١٩٢.

٢- «The Spirit of language in Civilisation» (لندن، ١٩٣٣)

فيه شملُ الأشياء، ليس بسبب اختلافها أو تطابقها؛ لأنه يفكّر فيها ويشعرُ بها معاً في وحدةٍ انفعالية».

وأنا ههنا أقف على عتبة فقه اللغة؛ ذلك لأنه بفضل فلسفة اللغة في الآونة الأخيرة مايفضي بنا هذا البحث إلى علمٍ من أكثر العلوم إثارةً وأصالة. وينبغي أن يفرض علينا الإقرارُ بمبدأ الغموض في الشعر إعادةَ دراسة وظيفة اللغة. ولايمكن أن يُعتدّ الغموض في الشعر صفةً سلبية أو إخفاقاً في تحقيق حال من الوضوح التام ليس غير. إنه قيمةٌ إيجابية، لكنّه فوق ذلك، مجموعةٌ كاملة من مثل هذه القيم. وإذا ماصرفنا النظر عن القيمة الصوتية الخالصة والعديمة الدلالة للكلمات، وعن سحرها غير العقلاني وقوّة تعويذها، وهي مظاهرُ للقضيّة لاأحسب أنها جديرةٌ بأكثر من إشارة عابرة، فإنّ ثمة غموضاً أساسياً في عملية التفكير المستلزَمة -وهو غموضٌ راجع إلى صدق الشاعر وموضوعيته. وهو يعمل نحو الخارج من وحدة انفعالية. وقد يخلع على هذه الوحدة مايدعوه فوسْلر «شكلَ لغةٍ داخلية»، لكنّه ليس ثمة تطابق حتميّ بين شكل اللغة الداخلية هذا وشكل اللغة الخارجية الذي يُعبَّر فيه عن أفكارنا العقلانية اليومية. وينبغي أن يخترع الشاعرُ الكلمات، وأن يبدع الصّور؛ ابتغاءَ أن يظلّ وفياً لشكل اللغة الداخلية، وينبغي أن يجور على المعنى وأن يوسّعه. والوحدة الانفعالية للقصيدة معطاةٌ، والتطابقُ في الكلِم ينبغي أن يبتَدَع، وذلكم مبعثُ تسميةِ الشاعر مبدعاً.

وتبعاً لذلك يكون خطأً أنْ نسأل الشاعرَ أن يشرح قصائده. ويعني ذلك تناولاً خاطئاً للشعر، قرعاً للباب الخاطئ. ولايمكن لهذه الوحدة الانفعالية، التي هي مبرّر وجود raison d'être كلّ قصيدة، أن تقاس بأدوات عقليّة. وإلاّ فإنّه سيكون من الأسهل التعبيرُ عنها نثراً. وينبغي أن تُتلقّى القصيدةُ تلقّياً مباشراً، دونما تساؤل، فتُحبّ أو تُكرَه. إذ لها وجودٌ

حتميّ ودائم، وهي كتيمةٌ بالنسبة إلى العقل؛ وإن لم يكن لها معنى يمكن اكتشافُه، فإنّ لها قوة لاتقاس. ويبدع الشاعر بكلماته معادلةً موضوعية لتجربته الانفعالية: ربّما لاتصنع الكلماتُ معنى، لكنّها تجعل الانفعالَ يتّبع الخطَّ العامّ للفكر، ثم ترجعُ من جديدٍ، وبأسرع مايمكن، «الصّدى الداخليّ للصوت الناقص للعقل. لقد كان رِلْكه قد قال: «إنّ ابتعادَ الشاعر عن الناس أكبرُ من ابتعاده عن الأشياء». ولعلّ ذلك مبعثُ إحساسنا بغرابته المتناهية. أما الأشياء التي يتناولها فأشياءُ سرمديّة، ومادامتْ باقيةً في كلماته، فإنّ كلماته تصبح مألوفةً للناس، حتى تُتقبَّل دونما سؤال، لكنّ ذلك يتمّ دائماً بتعرّفٍ جديد.

"Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)"

(٧)
الأسطورة والحلم والقصيدة

سيبدو لأول وهلة أنْ لاشيء كالأسطورة في الابتعاد عن العقل العلميّ لإنسان العصر. وربّما لايزال العلماء يقرؤون هومير وأوفيد من وجهة أنّ صنيعهم هذا ضربٌ من الممارسة الأدبية؛ ولعلّ نفراً محدوداً من الناس في مقدورهم أن يقرؤوا قصائدهما بوصفها قصصاً شيقة وبسيطة. لكنّ أساطير هذيْن الشاعر القديمين لاتعني أيّ شيء عند الإنسان العاديّ، وحتى الأساطير التي هي أقرب إلينا وهي مجسّدة في ثقافتنا نحن، كأساطير السيد المسيح وهاملت وفاوست، فقدتْ قيمتها البسيطة. وما لم نكن ريفيّين سذّجاً أو متصوّفة، فلن نستطيع أن نعتقد بأسطورة (كذا) المسيح بمحض الإرادة «quia impossibile»، أما هاملت وفاوست فأسطورتا اللاأسطوريّ، أسطورتا أناسٍ يطوفون العالم دونما ثقة بأنفسهم أو بمصيرهم.

وقد نلحظ في الوقت نفسه أنّه كلّما أوغل العلمُ في غموض الحياة عاد ليكون عالَماً أسطوريّاً. وأشير خاصة إلى علم نفس الشخصية، حيث يبلغ العلم كلُّه أوجَه؛ فنحن لانعرف شيئا مالم نعرف أنفسنا. وكلّما تعرّفنا إلى أنفسنا بالمناهج الموضوعية للملاحظة والتحليل تحقّقنا من أنّ معرفتنا بُلورتْ قبلُ في الأساطير القديمة. ولانجد هذه الأساطير تفعل فعلَها في أيّ مكان على غرار مانجدها في صحائف لفرويد. والأساطير التي عفا عليها الزمانُ هي الآن تنبعث من جديد، وقد يأتي حينٌ تعود فيه الآلهة والأبطال القدماء

جميعاً، هؤلاء الذين جمعوا إليهم الناس وأشبعوا رغبة عقولهم لقرون عديدة، ويستأنفون وظائفهم الرمزية.

يعيش أوديب ثانية، وكذا إلكترا، وقد عاد إيروس[1] إلى الحياة ليبيّن أن كلمتيْنا الحاويتيْن «الجنس» و«الحبّ» لم تعودا تمثّلان تماماً قوة غرائزنا الأكثر اتقاداً وضرورتها. ونشعر بحاجة إلى تشخيص مشاعر حميمة جداً ومقبولة جداً. أما الموتُ الذي ترتعد له الفرائصُ دائماً فإنّه يظلّ، لذلك السبب، تصوّراً مجرّدا. وحتى فرويد لم يجرؤ يوماً على تشخيص تلك الغريزة، التي تظفر أخيراً بالانتصار على إيروس، يقول فرويد: «إنّ الصورة التي تقدّمها لنا الحياة نتاجُ جهد إيروس وغريزة الموت مؤتلفين ومختلفين». والحقّ أنّ لإيروس ادعاءً مألوفاً على حياتنا الداخلية، أما ثناتوس، الذي هو إله الموت، فليس له شيء من هذا. لقد خشي الإنسان إبداع صورة للموت يمكن إدراكها: وإنه لو فعل شيئاً من هذا القبيل لبدا هذا الشيءُ متواتراً ومرعباً جداً. ويظلّ الموت، بصرف النظر عن قدرٍ يسير من الرموز العارية الباردة (من مثل الجمجمة) مدفوناً بعمق في العقل غير الواعي.

وعلى الرّغم من مثول الموت في الأساطير الكبيرة كلّها، فإنّنا لاندركه مباشرة. وعلى الجملة فإنّ الموت هو الدودة الكريهة، الفرغونة أو التنّين الذي ينبغي أن يقتله البطل، الذي هو دائماً إيروس متنكّراً. والقضاء على التّنين هو الشرط الوحيد لاستكمال الحب.

إن شيئاً من البحث سيكشف رموز الحياة والموت في كلّ ناحية منّا -منظومةً في نسيج تاريخنا وأساطيرنا، وفي شعرنا ورسْمنا، وفي أحلامنا وكلامنا. ويمكن أن تهيمن هذه الرموز، في نقاط دقيقة، على الحياة الشخصية جميعاً. وسيكون ممكناً فقط إثبات مثل هذه الفرضية، في أية حال

١- إله الحب عند الإغريق (المترجم).

عادية، بوساطة عمليّة التحليل النفسي. وثمة، دائماً، حالات محدّدة ليست عادية: ثمة، خاصةً، حالُ الشاعر.

ويختلف الشاعر عن أيّ ناقل آخر للمعرفة (وهو عالِم بقدر مايفيد العالِم من الكلمات). أي أنّ الشاعر إنسان يبدع أساطيره الخاصة به. وعلينا أن نسأل ههنا: بأية عملية يتأتّى لأسطورة من هذا القبيل، لإبداع فذّ لفرد، أن يظهر إلى الوجود؟ ونحن نقول إنّ الشاعر ملهمٌ، أو أنّ به مسّاً. فلم يعد يتمتع بعقله الصحيح، بل تزوره أصواتٌ، بدا يوماً أنها جاءت من السّماء، أمّا الآن فنقول إنّها تأتيه من عميق داخل النفس. أما العقلُ الصحيح للإنسان فإنّنا نعني به عقله الواعي. وحين لايكون في عقله الصحيح، يكون في عقل آخر -هو، من وجهة نظر الحياة العادية والعملية، عقله الخاطئ حتما، أما من وجهة نظر الحياة التخييلية فإنّه العقل الأسطوريّ. ونحن جميعاً نعرف هذا العقل الأسطوريّ في أحلامنا جزئيّا، وفي شكل مفكّك، أما الشاعر فيعرفه بفاعلية نافذة واختيارية.

ولعلّه من المغري أن نطابق بين الشعر والحلم، بل يجب أن نقول، لنتفادى صفاتٍ ذات طبيعة تقنية أو ذات صلة باللغويات الحديثة، بين الخيال والحلم. لقد استبان فرويد أنه من الضروريّ أن يميِّز بين مراحل مختلفة أو درجاتٍ لفعالية الحلم، وهو يميل إلى تحديد ماهية الخيال الشعرية في المستوى الأكثر سطحية، ذلك الذي ندعوه حلم اليقظة. وسيكون مستعداً في الوقت نفسه للتسليم بأنّ الأسطورة، الحلم الذي قد أصبح مشروعاً لكلّ الناس، له مغزاه الذي ينفذ إلى الأعماق الحقيقية للعقل غير الواعي. أمّا يونغ، الذي عالج هذا المظهر من الأسطورة بدقة تامة، فقد وجد ضروريّاً أن يفترض وجود مستوى نفسيّ لكلّ عِرْق تُرسِّب منه الأسطورة في العقل الفرديّ للشاعر: وطبيعي أنّ هذه فرضية ليس لها سند موضوعيّ.

وتختلف الأسطورة والقصيدة في هذا: تستمرّ الأسطورة بفعل تخييلها وهذا التخييل يمكن أن يُوصَّل بالرموز اللفظية لأية لغة. فجوهر الأسطورة قابلٌ للانتشار. أما القصيدة فتستمر بفعل لغتها، وينتمي جوهرها إلى تلك اللغة ولايمكن أن ينقل إلى لغة أخرى. ويندر جداً أن تُلهم قصيدةٌ في لغة من اللغات قصيدة ذات قيمة شعريّة مماثلة لقيمتها في لغة أخرى، لكنّ التخييل وحده، إجمالاً، مايترجَم غير منقوص. وعلى الرغم من ذلك فإنّ القصيدة أكثر من جوهر لغويّ، فهي هذا الجوهر متّحداً بالتخييل. وقد يحدث، في مراحل متأخرة من التطور البشريّ، أن يكون هذا الجوهر متحداً بالفكر المجرد، أو الخطاب؛ الاّ أنّ هذا أندر طراز شعريّ، وهو، حتماً، نذيرُ انحدار شعريّ. إنّ المرئيّ أو المنطوق، والفنّ كلّه أسطوريّ على الجملة، مدركٌ في شكل انفعالي للواقع التشكيلي لصورته.

وفي هذا يشبه الفن الحلم. ونحن جميعاً لدينا ملاحظات على حيوية أحلامنا. قد يكون ثمة لبْسٌ، لكنّه ليس ثمة غموض أو سديمية. إنّ كلّ شخص أو شيء يمتلك وجوداً منفصلا ومتميزاً؛ والمنظر الطبيعيّ في الأحلام يشكَّل بعناية ووضوح كما هي الحال في المنظر الطبيعيّ الذي انطوت عليه لوحة زيتية من العصور الوسطى. والحقّ أنّ الحلم مركَّبٌ من يقظة حسيّة حادة مع نظام غير طبيعي. والنظام أو تركيب ماندعوه طبيعةً، وهو رؤيتنا السطحية والإنسانية للواقع، اعتباطيّ ومسرفٌ؛ والفنّ كلّه، خلا ماهو جار منه وفقَ المذهب الطبيعيّ بفظاظة مسرفة، قائمٌ على الاختيار والترتيب لقليل من العناصر. وكذا الحلمُ اختياريّ؛ لكنه بينما يميل الفن إلى ترتيب العناصر المتخيَّرة وفقاً لضرب من التخطيط العقليّ والغرزيّ (من مثل التوازن، والتساوق، والتناسب، والتناغم) إذا بالحلم يرتّب عناصره المتخيَّرة وفقاً لنوع من القصد الرمزيّ، الذي يمكن أن يُشرح مغزاه فقط بتحليل تامّ للحالم.

ومهما يكن، فإنّه ليس ثمة اختلاف واضح بين الحلم والعمل الفني، لأنه كلّما تفحصنا تاريخ الفن بدا لنا جليّا أنّ الأعمال الفنية التي حظيت بالخلود هي تلك التي تدنو أكثر من النظام غير المنطقي للحلم. ويتراجع الفنّ أمام العقل، أو ينمو قويّا وضامراً، ويبقى حيّا فقط في سجلات الأكاديميات. لكنّ تلك الأعمال الفنية غير العقلانية والمشابهة للحلم -تلك الأساطير الخرافية والحكايات الشعبيّة والقصائد التي تجسدها- هذه تبقي على قيد الحياة سائرَ التحوّلات الاقتصادية والسياسية، وهجرة الشعوب، وتغيّر اللغة. وهي تروى وتروى ثانيةً في كلّ عصر وفي كل إقليم؛ وعلى الرغم من تحويرها جملةً تظلّ دائما هي هي من حيث الجوهر، غيرَ عقلانية، وفوقَ الواقع، وذات مغزى يتجاوز مدلولها المباشر.

وهكذا فإنّ الأسطورة بمعنى من المعاني؛ أو قلْ في صراحة أكثر الصورة، هي التي تصنع القصيدة. وتعمل طاقتُها الأسطوريّة الفعّالة بوصفها مادةً بين الجزيئات المنطوقة المعطّلة، وتتكثّف تماماً كتلك الجزيئات التي تغطي الصورة في غِلالة من الكلمات أكثر تألّقا.

ولو أنّا استطعنا أن نتحدّث عن أحلامنا لأمكننا أن نملي شعراً متواصلا. لكننا لانتحدث عنها ولا حتى نتذكرها بوضوح؛ وينبغي أن يستمرّ البحث عن الصلات بين الشعر والحلم، وأن ترسّخ. وإنها لتجربة خطرة، على غرار ماسأوضح الآن. حلمتُ أنّني وقفتُ (أقول وقفتُ، لكنّ الإنسان غيرُ مدركٍ للوضع البدنيّ -الإنسان، ثمة، موجودٌ فقط، كلّي الوجود) بجانب شاطئ بحيرة أو بحرٍ داخلي. كان على يمني جرفٌ ينحدر بقوة إلى البحيرة التي كانت أمواهُها رائعةً صافيةً، صافيةً جداً بحيث تأتّي لي أن أرى بوضوحٍ القاعَ الصخريّ غير المستوي في سطحه والمرقّش بمختلف الألوان. وحين وقفتُ هناك أصبحتُ، بفجاءة، أميّز شكلاً يعوم بين الجرف والبحيرة. كان شكل أنثى عارية غاية في الجمال، وقد عقدتْ عليها، مثلما

الحال في شراع أفقيّ، ملاءةً من الحرير المذهّب. طفتْ برشاقةٍ على سطح الماء الذي هبطتْ إليه دونما صوت أو تموّج. ظلّ الشراع المذهّب يطفو على الماء، ولاح لي بعد ذلك أنّ في وسطه لفافة حبل أنيق، مثل ذلك الذي يراه المرء في سفينة أو دعامة جسر؛ وأسفل الشراع وفوق القاع الصخريّ للبحيرة يبدو جسد الفتاة العارية مسجّى الآن، كأنّها فارقت الحياة. كان عندي دافعٌ واضح للغوص في البحيرة، وكأنني أُنقذها من الغرق. ولكن ماإن «سجّلتُ» هذا الدافع، وفي هذه اللحظة تماماً، حتى شدّ انتباهي الشراعُ الحريريّ العائم ولفافةُ الحبل المركّبة فوق؛ وفي هذه اللحظة التي تردّدت فيها ركض شكلٌ آخر عبر الشاطئ وغطس في البحيرة. وعندما لامس السطح استيقظتُ.

ههنا حلم بكلّ التخيّلات الجذّابة. وهو يمتلكُ من وجهة نظر التحليل النفسيّ، قسمات واضحة محدّدة؛ أما تفسيره فقضيةٌ شخصية ليست ذات قيمة مباشرة. وأنا أهتم بإمكانياته الأدبية. هل في مقدوري، ولمّا يزل الحلم منطبعاً بقوة في عقلي، أن أحوله إلى قصيدة؟

- لقد قمتُ بالمحاولة، وهذا ماتأتّى لي:

ملاكُها الطائرُ من الجرف إلى البحيرة

يقوّي توازنه فوق الملاءة الحريريّة

التي تعقدها على رأسها

مايزال الهواءُ في الأحلام

عنصراً صافياً ومؤيّنا.

وليس ثمة تموجاتٌ تجعل سطحَ البحيرة قاتماً حين تُسقط

الأسى البارد

لأيام مجهولة من أيّام يمكن أن تكون .
تستقبلُها البحيرةُ، والبحيرةُ عشيقُها .
وجسدُها المغتصب يستعيد القاع الصخري .
ماتزال، كما لو كانت نائمة، ممدَّدة
الكنز الذي يمكن أن ينقذه من يجرؤ
على تحطيم المرآة المستوية للبحيرة .
أما أنا فليستْ لديه الجرأة؛ وقد هزمتُ لأنني رأيتُ
الرداء الذي لبسته ملقىً على البحيرة؛
وثوب حريريّ يتوضّع عليه
لفافة حبل نُسلتْ بأناقة .
شخصٌ آخر يندفع فيغوص، أما أنا فحرّ
في أن أظلّ رهينَ محبس الأحلام السرمدية .

دعني أقرّر، تجنباً لسوء الفهم، أنّني أعتدّ هذه القصيدة إخفاقا. فهي إخفاق بمعنى خاصّ؛ لأنها لاتعبّر بدقة عن الحيوية المميزة للحلم وعن مغزاه. وهي إخفاق بمعنى عام؛ لأنها نتيجة لإخفاقها الخاص عاجزةٌ عن أن تنقل أبداً خاصية الحلم إلى الآخرين. لكنّها أصلاً إخفاق تامْ من حيث هي شعر. وقد يتُصورّ أن تكون نجاحاً شعريّا، ثم تظلّ غير معبرة عن خاصية الحلم أو ناقلة لها. أما عمليّا فإنها تخفق على صعيدي الإبداع والتوصيل. فلم تدمج التجربةُ الرموزَ اللغوية دمجاً كافياً: لم تنتقَ هذه الرموز انتقاءً ممتازاً، ولم تنظّمها تنظيماً ذا مغزى كاف. وفي تلمّس علة لهذا الإخفاق أرى، أولاً، أنني في عملية تحويل الحلمُ إلى قصيدة قد انحرفتُ يمنةً ويسرةً عن المعنى الظاهر أو الفعليّ للحلم. والكلماتُ والعبارات المطبوعة بالحرف

المطبعي الروماني هي إضافات عقلي الواعي -وكذا التعليقات النقدية أو الأحاديث الجانبية من قبيل «مايزال الهواء في عالم الأحلام» أو التشبيهات الأدبية من مثل «كما كانت نائمة»، وعبارات مثل «الأسى البارد لأيام مجهولة» و«الكنز الذي يمكن أن ينقذه» هي استعاراتٌ شعرية، وليست رموزاً تأتّت من العقل غير الواعي، حيث أصنّفها تحت اسم «الصور».

هذه الأحاديثُ الجانبية، والتشبيهات والاستعارات تنشأ دونما تروٍّ مسرف -وهي تداعيات تلقيائية، وهي نفسُها ذات تأثير نفسيّ. أما في الأصل فهي مختلفة عن الرمزية الأساسية للحلم نفسه.

ولستُ بقادر على أن أفهم كيف أنّ أيّ إنسان خلا الشاعر نفسه قادرٌ على أن يكون مدقّقاً في شأن هذا الاختلاف. على الرغم من أنني مستيقنٌ من أنه ماثلٌ في الشعر كلّه. وستكون درجة غيبه أو شهادته الأساس لاختلاف أساسيّ جدا بين أنماط الشعراء. إنّ درجة الصوّر المجازية الرمزية لدى شلي، مثلا، أكبرُ كثيراً منها لدى ورد سورث، الذي هو كليةً تقريباً شاعرٌ ذو احتفاء بالمجاز، على غرار أنموذجه الأصلي ملتون. ومهما يكن، فإنّ ملتون حالة ممزوجة. ويبدو ملتون أحياناً، مثلما يكرّر نقدتُه في القرن الثامن عشر، «شاعراً بإثم» الصورة المجازية غير العقلانية. وربما أكون صادراً عن إيثار شخصيّ ليس غير، لكنني أميل إلى اقتراح أنّ شاعراً تصويرياً من قبيل شكسبير، أو شلي، أو بليك، أبلغُ شعريةً أصلاً من شاعر محتفٍ بالمجازي من مثل درايدن، وبوب، ووردسورث. لكنّه يظلّ مسلّماً بأنّ هذا معيارٌ واحد ليس غير. وثمة خاصيّات لدى درايدن، مثلا، تكفيه مؤونة الحاجة إلى الصورة المجازية: ثمة لباقته اللفظية. وعلى الرغم من أنّ الشعر ليس مادة مرئية فحسب، بل مادة صوتية أيضاً، فإنّ المادتين، كما كنتُ قد اقترحتُ قبلُ، تغدوان متصلتيْن اتصالاً محكماً، إلى حدّ أننا قلّما نستطيع أن نرى صورة دون أن تتشكل إشارتُها اللفظية مباشرةً، ولانستطيع

أن نسمع صوتاً دون أن نرى صورةً مرافقةً مباشرة. فهل تكثّف الصور في قصيدة من مثل «kubla khan» الإشارات اللفظية في شعر محتم؟ -وهل حلم الشاعر شعريّ حتماً في اللحظة التي يعبّر عنه في رموزٍ لفظية؟ -يلوح أنّ إجابةً بالإيجاب عن هذه الأسئلة يمكن أن تجعل الشعر سهلاً جداً؛ أما فعليّاً فإنه لاشيء، كما تُبدي تجربتي الخاصة، أعصى على القبول من الترجمة المباشرة للحلم إلى مرادفات لفظية. وحين نتغافل عن الحقيقة التي ثبّتها فرويد، تلك الحقيقة المتمثّلة في أنّ الحلم حين يتُذكر إنما هو جزء غالباً، وأنه قد يكون تحريفاً تاماً للحلم عمّا كان عليه أصلاً، فإنّه مايزال علينا أن نقطع الثّغرة الواسعة بين التجربة والتعبير. وقد يتحقّق ذلك في حالٍ من النشوة أو التلقائية الفنية، حيث تسحبُ صورُ الحلم الكلمات من الذاكرة بغزارةٍ كما تسحب القوة المغناطيسية الدبابيس من haystack. والبرهانُ الوحيدُ (والحقّ أنه بيّنةٌ عملية ليس غير) لاعتقادي الراسخ بأنّ هذه الكلمات ستكون لامحالة شعرية، هو بضعُ قصائد سلّم الناسُ بعظمتها، من مثل «kubla khan» التي يُستبان منها أنّ هذه القصائد نُظمت في حال من النشوة. وإنّه من شأن الشعراء الآن أن يختبروا النظرية من خلال التجربة القاسية. وقد يأخذ تصنيفُ البيّنة وقتاً طويلا للتسليم بصحة التجربة وقيمة الشعر (أي شيء يجب أني كون الشيء نفسه)، أما عمليّاً فإنّ علم النقد سيكون بين يديه الحقائق الكافية لحسم المسألة.

والتلقائية الفنية[١] هي الظاهرة التي يمكن أن تُدرس، لكنّه ربما كان عليه أن أقدّم تعريفاً أكثر دقة للكلمة. فهي عند بعضهم لاتنقل إلاّ الإجراءات الروحانية التي تفيد من الأدوات كاللويحة (Planchette)، وربما أي شكل للتوصيل يُحصل عليه في حالٍ من النوم المغناطيسي المستحث[٢].

---

(١) «التّلقائية الفنية Automatism» هي تجنّب التفكير الواعي؛ ابتغاء إفساح المجال للفكرات والمشاعر غير الواعية والمكبوتة لتعبّر عن نفسها فنياً. (المترجم -عن المورد الكبير ١٩٨٦).

(٢) يستخدم فاليري، في الفقرة المقتبسة في المقال السابق (ص   )هذه الكلمة بمعنى العادات اللفظية. (المؤلف).

أما التلقائية الفنية في هذا السياق الذي نحن فيه، فتعني عندنا حالاً عقلية يكون فيها التعبيرُ مباشراً وغرزيا -حيث ليس ثمة فراغ زماني بين الصورة ومكافئها اللفظيّ. وطبيعي أنّ مثل هذه التفوهات العفوية حادثة يومية، والحقّ أنها تعبيراتٌ عادية عن السرور والأسى، عن الدهشة والإثارة؛ ومن هنا فإنها عنصر لاغنى عنه من الكلام. وعلى هذا فإنّ الشعر شكلٌ أساسيّ من أشكال الكلام -Ursprache. وهو مباينٌ للأشكال الأكثر منطقية للمحادثة بمباشريّته، وبتعبيره عن الصّور التي تستحوذ في لحظة التعبير على عقولنا بفعل أهميتها التمثيلية أو الغنائية.

كان د. هـ. لورنس مدركاً هذه الحقيقة. وقد كتب في مقدمة طبعة أمريكية لكتاب «قصائد جديدة» (١٩٢٠): «مملكةٌ واحدةٌ هذه التي لم نفتحها: الحاضر الصرف. وللزّمان لغزٌ واحد كبير هو أرض مجهولة terra incognita عندنا: اللحظة الحاضرة. واللغزُ الأعظم الذي تعرّفنا إليه بشق النفس: النفس الحاليّة، المباشرة. ولعلّ جوهرَ الزمان كلّه اللحظةُ الراهنة. وجوهرُ الكون كلّه، وجوهرُ الإبداع كلّه، هو النفس الحيوانية المجسّدة. ولقد أعطانا الشعرُ مفتاح اللغز: الشعر الحر... في الشعر نتأمّل النبضَ الواضح المتمرّد للحظة الحاضرة. إنّ تحطيم الشكل الجميل للشعر الموزون، ثم تجميع الجذاذات بوصفها مادةً جديدة تُدعى الشعر الحرّ، ذلكم ماتقوم به جمهرةُ نظّامي الشعر الحرّ. وهم يجهلون أنّ الشعر الحرّ له طبيعته الخاصة، وأنه ليس نجماً ولا لؤلؤة، وإنما هو آنيّ، على غرار الجبلة (البلازما -أو مصل الدم). وليس له هدف في بقاء أو خلود ليس له نهاية. ليس له ثبات مغْرٍ لأولئك الذين يؤثرون الثابت. لاشيء من هذا. وإنّه آنيّ، سريعٌ، ينبوع دافقٌ لما سيكون ويكون. والتلفّظ، مثلَ سورة النشاط، ذو اتصال واضح بكلّ التأثيرات مبشارة، وهو لايريد أن يحدث في أي مكان. يريد أن يحدث فحسب».

إنّ شعراً من هذا القبيل المباشر ينبغي، لامحالة، أن يُنظم في صورة الشعر الحرّ. وهو في الوقت نفسه يميل إلى أن يكون إيقاعياً بقوة، على الرغم من أنّ هذا الإيقاع غير مدرك وفطريّ أيضاً، فهو طبقة صوت التعبير الطبيعي وفاصلته. ويوجد الإيقاع في الوقت الذي توجد فيه الكلمات تماماً: وذلك من خلال قانون الجذب الذي يلوح أنه يؤثّر في العقل غير الواعي؛ وهو القانون الذي يصطفي المترادفات في الصورة البصرية والتعبير اللغويّ، والتعبير الموسيقيّ، والامتداد المتزامن. فثمة صورة تشبه (الفيلم الفوتوغرافي)، وهناك في الوقت نفسه المدرج[1] الصوتي المحكم والمنتقى آليّا، والذي يعبّر تعبيراً تامّا عن الصورة المجازية ويواكبها دون تلكؤ.

وأنا أتحدّث عن شعر مثاليّ كذلك الذي كتب في الماضي فقط وبندرة. ومسألة ما إذا كنّا بالبحث وضبط النفس سنستطيع دائماً أن نضاعف كمية مثل هذا الشعر المثالي مسألةٌ يمكن أن يُجاب عنها في حينٍ من المستقبل؛ وذلك عندما تُنفذ تجاربُنا على مدى زمانيّ طويل إلى القدر الكافي. ويمكن أن تكون الدرجة المطلوبة من التركيز والضبط وراء مقدرة الشاعر العادي، الذي هو كائن إنساني قبل أي شيء. أعني أنها قد تفرض دائماً انسحاباً من الفعاليات المألوفة للحياة على غرار ماتكون عليه الحال في ممارسة اليوغا. غير أن الانسحاب من الحياة هزيمةٌ للهدف الشعري (على الرغم من إمكانية إحراز الهدف الديني)؛ فغايةُ الشعر هي تعزيز الاستمتاع بالحياة، سواء أكان ذلك من خلال الاحتفاء الحسّي بخصائصها المباشرة، كما هي الحال في الشعر الغنائي، أم من خلال توصيل المعنى الأساسي كما هي الحال في الأساطير الملحمية والتمثيلية.

وماأريد أن أقوله، وكذا الاستنتاج الذي أخلص إليه، هو أنّ الشعر الصرف شعرٌ مثالي أو شعر مطلق، وليس شعراً واقعياً أو عملياً؛ وذلك

(١) هو ذلك الجزء من الفيلم السينمائي الحامل للتسجيل الصوتي.

الشعر هو الجوهر الذي علينا أن نمزجه بالعناصر الخام لتجعله قابلا للحياة أو للتطبيق. والقصيدة التي هي صورٌ مجازية صرفة ستغدو مثلَ تمثال بلّوري -شيئاً غثّاً وشفافاً جداً بالنسبة إلى حسوسنا الحيّة. ولهذا نغلّف القصيدة بالاستعارات والتشبيهات، التي هي تداعياتنا الإنسانية والشخصية؛ ونحن نضيف إليها العواطف والأفكار؛ حتى تغمض الصور المجازية الجوهرية أخيراً غموضاً تامّاً، ونبقى مع البلاغة اللفظية. وواضحٌ أنّه على قدر بلاغة الشعر يكون رائجاً؛ لأنه آنئذ يدغدغ القدر الأكبر من العواطف الإنسانية. لكنّه مثلما أنّ الموسيقى الجوهرية يمكن أن تُعزف على مزمار مغرد، وأن تُغْنى دائما بالتلبّكات المعوية لأرغون ورلتزر، فإنّ الشعر الجوهري يظلّ في التعبير المباشر للصورة في «النبض الواضح المتمرّد للحظة الحالية».

ولنعد قليلا إلى تجربتي الخاصة، فإنّني قادرٌ على الجزم بأنّ الشعر الذي كنت قد كتبتُه كلّه، والذي لاأزال أعتدّه شعراً حقيقيا، كان قد كُتب مباشرة، وفوراً، في حال من النشوة وصعبٌ جداً، الآن، أن يحتفظ المرء بنفسه في حال من النشوة مدة طويلة؛ فأقلّ قدر من الجلَبة أو المقاطعة من العالم الخارجي كافٍ لإنهاء هذه الحال. وحال النشوة التي كان كولريدج يعيشها وهو ينظم قصيدته «kubla khuan» قطعها له «شخص من برلك»، حيث لم يكن بالإمكان إكمال القصيدة. وفي شأن هذه الحال المتميزة أظهر أستاذ أمريكي، هو السيد ليفنغستون لوز، أنّه أيّاً كانت حال شبه النشوة عند كولريدج، فإنهاتظلّ تأذن له بالإفادة من شذرات معرفية، وكلمات، وعبارات كان قد اختزنها أثناء قراءته الواعية. وليس ثَمّ ماهو مثيرٌ للدهشة ههنا: فلديّ اعتقاد بأنّ أيّ صوت نسمعه وأي شيء نراه يسجّل فوراً في الدماغ، سواء أسجّلنا نحن التجربة بوعي أم لا. وماوعينا إلاّ منفذٌ صغير جداً مفتوحٌ نحو العالم الرحب لعقلنا غير الواعي -مؤشّر في مدى لانهاية له من الفهارس المبوّبة.

والقصيدة التي سأستشهد بها الآن أطول وأكثر استطراداً من نسخة الحلم التي قدمتُ قبلُ؛ وتختلف عنها في أنها ليس لها تجربة سابقة كما في الحلم، وإنما هي نفسها التجربة. وعندما شرعتُ بالنظم عملَ عقلي وقلمي ببطء مكتنَف بوقفات، وهناك شواهد لهذا في الفقرة الأولى من القصيدة، التي أجد فيها آثار الوعي أو الرويّة النسبية أيضا. أما بقية القصيدة فقد نُظمتْ آلياً، دونما تردّد أو تروٍّ، وفي حال من الانتشاء.

الحب والموت

على سرير غريب أرمي رأسي المتعب

ولكنّ النوم لايأتي، بل يلمّ بي فقط شيءٌ مفزع مؤرّق.

كانت الحجرة مظلمة أولَ الأمر، أما الآن

فإنّ الضياء الذي نفذ من الشارع

يقع بانحراف على المرآة، ثم يلقي في عينيّ

شعاعَه المتعفن. وأوصالي،

التي تشبه ساعة نشطة،

تحدّد الثواني بارتعاشها المتّصل

وتوسّع دائرة عقلي

وتجعلني يقظاً لكلّ صوت

يرجّع في الفضاء

حولَ هذا الكوخ المجهول الذي أويت إليه

منهكاً، وفي وقت متأخر جدا.

* * *

الخطوة الأخيرة خارجاً تلاشت بعيدا .
كلٌّ شيء ساكنٌ، وقد خبتْ أضواء المصابيح
التي توهجت أخيراً فوق شبق الحياة
المدنية ونتنها. والظلال في حجرتي
تتنقل مثل صور ظلّية فوق كأس متجمد
تتخثّر وترتعش في قالب.
يبدو الضياءُ الآن يعبر شارعاً
تاركاً حولَه إطاراً من الظلمة يسوق معه
صورة لامبالية. تقف متردّدة
ونفَسُها الضبابيّ يثب كريشةٍ
في الضباب الجليدي. وأغشيةُ الندى
التي تمسك الضياء وتركّزه
استقرّت فوق هدّاب شعرها!
مشيتُها دمثة، ولاصوت لها حين تنقل خطْوها
عبر الشارع المفروش بالحصا، الذي تتلقّى منحدراتُه الزلقةِ
قدميها المتعبتَين كالبرجمية المثنيّة.
أنتظرُ في الظلام، وحيداً.
لكنها تأتي إلى طريقي بقوة الفطرة الموجهة
وتقف أمامي حتى إنّ صمتَها
سؤالٌ، وأنا أرقٌ

وآخذ بيدها، وأتقدّم بها نحو حجرتي
التي هي الآن، على حين غِرّة، وضاءةٌ دافئة

* * *

لستُ فضوليّا. فأنا أرى عينيّها صافيتيْن
والغدائرَ التي وخطها الشيبُ
كأغمدة الذِّرة الذابلة حين تتدلّى.
تتعرّى حالاً
وترتمي بين ذراعيّ وتضحكُ وتصرخُ
وتُخبرني أنّ حياتها كانت تعيسة حتى جئتُ.
تجلس قرب الموقد، وعيناها، شفتاها، أوصالُها
تتحدّث عن الحبّ، عن شعور قد عرفتُه
لكنني لم أره سوى في هذه اللحظة
مجسَّداً في صورة لاأبحث عنها، بل هي ماثلةٌ أمامي

* * *

بين سنا النار والمصباح
يومض جسدُها لمّاعاً، كأنّها قد تشرّبتْ
بشعاع سماويّ، يبعث الآن
بإجابته الوضاءة إلى الليل.
وكلّما أومضتْ وتكشّفت
ازددتُ إغفالاً لنفسي -حتى

إنّني لم أبقَ هناك، إلا في عقلها
أعيشُ، وأرنو إلى العالم بعينيْن بلّوريتين
وأرى الأمواج المتنفخة تتبعثر في مويجات متكسّرة
فوق الرمال الذهبية، والطيور بأجنحتها اللألأة
تبحر في الهواء، الذي يهزّ
الأوراقَ والسّرخس فوق السوق الخيطية الشكل
في وجه الحقول المنبسطة الخضراء المترامية الأطراف.
الحلم
أدرك سريعاً. لأنها ترتمي بعدئذ نائمة
رأسُها فوق الموقد، ذراعاها وساقاها
مثل Danaë's مفتوحة للهب المتقطع.
وحين أستيقظ لاتكون هناك.
وأنا أنا ثانيةً، هيكلٌ متشابك
من لحم وعظم، محدّقاً في المنظر الذي يتشكّل باكراً من
الضباب الذي تعصف به الريح والضوء الصناعي.

* * *

أما الآن فتجيء إلى هناك
ماشيةً بانحرافٍ حولَ الحافّةِ المظلمة نفسها
وصورةٌ أخرى، وفي هذه الأثناء ثمة طفل
يتلفّع بِخَرَقٍ، نحيف جداً

إذ يبدو ظلّه كالشفرة
وهو يجتاز الشارع المرقّع
يسحب قدميه حتى يقف، شحاذاً، عند قدمي.
ومرة أخرى نحن داخل الحجرة
والآن أضاءتها الجمراتُ المغمورة. وثانية
تتعرّى الصورة
نحيلةً بارزة العظام أمام الضياء
عيناه غارتا عميقا، ولم أستطع أن أرى
لونهما، ولا أن أتبين قصدهما.
التصق خدّاه بفكيه
وابتعد كلُّ مفصل عن الآخر
وهو يضع يده النحيلة في صدري
لاأتوجس منه خيفة -وأشعر حقيقة،
باستغاثته الصامتة، وفي عقله
أجد ملاذاً باردا.

* * *

الشاطئ جليديّ، جرف من الزجاج
تنزلق عليه الأمواج الكالحة
في قبضة الهلال النائي.
تصدح طيور البحر في الصمت الأبيض

وتتوقّف فقط حين يدوي الجليد المنكسر

كالبندقية المكتومة الصوت

في يباب القطب الشمالي

* * *

وأجدني مرة أخرى

وجهي أمام المشهد الكوني .

لكنه ليس ثمة الآن حلم . الضباب

يتجرجر فوق الشارع الفارغ .

والقِطَقِط يتساقط عبر الضياء .

وأنا أرتجف وأدور . فهناك في سريري

الفتاة الحسناء والغلام المعدم

يتمدّدان متعانقيْن . وأنا أعرف

أنهما ميتان .

ولم أتحقّق من أنني قد أبدعتُ أسطورة تعبّر بدقة عن نظرية فرويد في الغريزتين اللتين تحكمان الحياة كلّها ؛ أعني غريزتي الحبّ والموت ، إلى أن كتبتُ هذه الأبيات ، ثم قرأت ماكنتُ قد نظمتُه . وفرويد في «دراسة السيرة الذاتية» يصف نظريته بهذه الكلمات :

«لقد جمعتُ غرائز الحفاظ على النفس والحفاظ على النوع تحت مفهوم Eros[1] ، وقابلتُها بغريزة الموت أو الفناء التي تعمل بصمت . وعلى الجملة فإنّ الغريزة تعدّ نوعاً من مرونة الأشياء الحية ، دافعاً إلى اصلاح وضع

(١) إله الحبّ عند الإغريق ، ويريد فرويد هنا غريزة الحب الحسي (المترجم) .

وُجـد ذات يوم لكنّه آل إلى الزوال بفعل اضطراب خـارجي . ويمثّل لهـذه الخاصية الأسـاسية المحافظة في الغرائز بظاهرة النفور من التكرار . والصورة التي تقدّمها الحياة لنا هي حصيلة عمل غريزة إيروس وغريزة الموت مؤتلفتيْن أو متعارضتين» .

وقصيدتي أسطورة تمثيلية ، وليست ذات شـأن من حيث هي شعرٌ (ولاينبغي أن أنشرها بما لها من مؤهلات) وهي تقدّم في صور مجازيةٍ مرئيّة مرادفاً للمفاهيم المجردة لنظرية فرويد[١] .

وطبيعيّ أنّ الأساطير ابتُدعت قبل النظريات ، لكنّ مركز اهتمام هذه المقالة هو الإيحاء بأنّ تلك النظريات قاصرةٌ مادامت مفاهيم عقلية : ولكي تحيا في خيال الجنس الإنساني ينبغي أن تحوّل إلى أساطير .

وحصيلة هذه التجارب أنْ صار يُنظَر إلى الشعر بوضوح أكثر منه في أي وقت مضى بوصفه وسيطاً بين الحلم والحقيقة . لقد حطّمت الفلسفةُ طيلة قرون هذا المفهوم للحقيقة ، مبرزةً أيّ تسوية بائسة للمعدّلات والاحتمالات تمثّل هذا المفهوم . وتتراجع الفلسفة إلى ضرب من المثالية -إلى نظام من

---

(١) إلى أيّ مدى يكون إخفاق القصيدة راجعاً إلى تلقائيتها الفنية؟ -وإلى أيّ مدى يمكن أن يُتفادى إخفاقها بتوجيه أكثر وعياً للقصيدة في عملية الإبداع؟ . في الإجابة عن هذه الأسئلة المهمة في مقدوري أن أذهب فقط إلى القول : (١) إنّ أي تدخّل للتوجيه الواعي أو العقلي سيؤول بعملية الإبداع إلى نهاية سريعة ، (٢) إنّ أية تنقيحات لن تكون إلا أكثر تفاهة وستكون قد شُوهت وحدتُها الخيالية ، (٣) إنّ القصيدة ينبغي أن تنهض أو تسقط برمّتها . ويتمخض عن هذا أنّ قصيدة أفضل يمكن أن تكون فقط نتاجَ جملةٍ مختلفة من العناصر (صور ماثلة على حافة الوعي ، أثارة من النشوة ، حال من الصحة ، شروطٌ مادية وبيئية .) لكنني لاأفترض ، في هذه التجربة الشعرية أو في أية تجربة شعرية أخرى ، أنّ العناصر عرضية ، أو أن المناسبة اعتباطية . فالتلقائية الفنية ليست الشيء المساوي تماماً لـ«المصادفة» : فالإلهام ليس دافعاً أعمى . والحال أنه مثلما يحدث في تجربة كيميائية أن يقتضي نجاح التجربة أن تكون الأدواتُ نظيفةً ، والكميات دقيقة ، وكذا درجات الحرارة . والشروط المشابهة عند الشاعر يمكن أن تؤمّنها فقط عادات عقلية ذات دقة مشابهة . ولعلّه لهذا السبب مايكون الطراز الممتاز من الشعراء عادة كتّابا لنثر رائع (المؤلف) .

الثوابت الفكرية التي تقدّم للوجود تلاحماً واستمراراً، أو أنها تتحمّل موقفاً مؤقتا كالوضعية المنطقية، التي هي شكل مؤقت للاأدريّة. أما الفنّ، فليس فلسفة، ولاعلماً، ولامثاليةً، ولا لاأدرية. إنّه محاولة لحلّ هذه المشكلات الأزلية من خلال تركيب فعّال. وعلى غرار مايفعل الفيلسوف والعالم، يعالج الشاعر تناقضات الحياة؛ لكنّه بدلاً من أن يحاول حلّها على مستوى الاستنتاج الاستدلالي أو الاستقرائي، يحلّها في الخيال. والخيالُ هو القوة التي نستطيع بوساطتها أن نلمّ بالشروط المتناقضة لتجربتنا، ومن ثمّ نأتي بأوسع التعارضات داخل بؤرة واحدة، وتحت ضياء يجمعها في كلّ، في التحام، في تكاملٍ محسوس ومشكّل هو العمل الفنّي؛ تلك الأعجوبة التي هي البينة الوحيدة في حوزتنا لإدراك أية شمولية وسرمديّة يحظى هذا الذي فوق الواقع.

(٨)

التجربة الشعرية

إذا ماكنت مصيباً في التحليل العام لطبيعة الشعر، هذا الذي كنتُ قد قمتُ به في الصحائف المتقدمة، فإنّه من الواضح أنّ قيمنا النقدية، في شأن شعر الماضي، ينبغي أن يُعاد فيها النظر جذريًا. ومهما يكن، فليست هذه هي المهمة التي أقترح أن تُباشَر، فقد أعددتُ قبلُ مقالة أولى[1]، لكنها، وأنا أعترف الآن بذلك، ليست بكل الجرأة التي تستدعيها اتهاماتي؛ لكنّ الماضي في مقدوره أن يُنتَظر، وأنا أكثر اهتماماً بممارستنا الشعرية الحالية. وإن استطاع الشاعر المعاصر أن يتعلّم تقويم «قابليته السلبية» فإنّ شيئاً مافي طبيعةالقسر سيعزّز آنئذ من عقله، ويمكن لعبقريتنا الشعرية القومية أن تتمتع بحياة جديدة. لكنني لاأريد أن أنتهي إلى ملاحظات غامضة عن الأمل والطموح؛ فليست المسألة مسألة إيجاد من عدم، إنها، أكثر من ذلك، مسألة إعادة تأسيس صلة مع تقليد مفتقَد، تقليدنا الشعريّ من تشوسر إلي سبنسر، وكذا تقليد شكسبير. وشكسبير، ثمة؛ ليرينا أنّ التقليد تجريدٌ لامعنى له عند الشاعر نفسه -«لهاث طائش وراء الحقيقة والعقل». وفي كلّ يوم تقريباً أرفع عقيرتي في اللّهج بالشكر لهذه الشهادة الأبدية: شاعرٌ ماكان متحذلقاً ولا أخلاقيّاً، وإنسان ليس له شخصية ولاقناعات، وليس له طبقة اجتماعية ولاثقافة، وإنما هو فقط صاحب حساسيّة واضحة تعيش متعتها

---

(١) Phases of English Poetry (لندن -١٩٢٨) -طبعة جديدة، ١٩٥٠).

الخاصة، ولاتتوق إلى شيء أكثر بعداً من النبرات المشبوبة العاطفة في صوتها الخاص كما صدر عن «البلّور الرهيب» لعقل حدسيّ. وإلى هذا، دعني أضفْ اقتباساً آخر من كيتس، ذلك الذي أحسن اختيار الطبيعة الحقيقية للشاعر، وودّع وهو على وشك أن يكشف هذه المعرفة في شعره:

«في شأن الشخصية الشعرية عينها (أقصد ذلك الضرب الذي، إذا ماكنتُ شيئاً، أنا عضوٌ فيه، ذلك النوع المتميز عن شيء سامٍ وورد سورثي أو أنانيّ، شيء في ذاته ويقف وحيداً) ليست هي ذاتها ليس لها ذات، هي كلّ شيء ولاشيء. ليس لها صفة مميزة -فهي تستمتع بالنور والظلّ، وتعيش بالذّوق، وتكون كريهة أو وسيمة، عالية أو هابطة، غنية أو فقيرة، وضيعة أو سامية. ولها انشراح كبير في تأمل ياغو Iago كانشراحها بتأمّل إيموجين Imogen. وما يصدم الفيلسوفَ الفاضل يُبهج الشاعرَ المتلوّن. وهي لاتتأذّى من تلذّذها بالجانب المظلم من الأشياء أكثر من تلذّذها بالجانب المتألّق؛ لأنّ الفريقَيْن كليهما يؤولان إلى التأمّل. الشاعرُ هو أكثر أشياء الوجود «لاشعرية»؛ لأنه لايمتلك ذاتا -فدأبُه أن يعلّم جماعة أخرى ويسدّ خلّتها. إنّ الشمس والقمر والبحر والرجال والنساء، التي هي مخلوقات ذات دافع، شعرية ولها حولها خاصية مميزة ثابتة -أما الشاعر فليس له، لاذات له -إنه، حقاً، الشيءُ الأكثر «لاشعرية» بين خلق الله جميعاً. وهكذا، فإنّه إن لم تكن له ذات، وان كنتُ شاعراً، فأين المعجزة التي عليّ أن أقول إنني لن أنظم أحسن منها؟ -أيمكن ألا أكون في هذه اللحظة تماماً متأملاً شخصيات ساتورن وأوبس[1]؟ -إنّه لمن البؤس أن أعترف، لكنها حقيقة لايأتيها الشكّ، أن ليس ثمة كلمة واحدة أفوهُ بها أبداً يمكن أن يسلّم بأنها رأيٌ ينمو بدافع من طبيعتي ذاتها -كيف يكون ذلك عندما لاتكون لي طبيعة؟ -حين أكون في مكان مع أناس وأكون متحرّراً دائما من التأمل في مبتكرات من عقلي، آنئذ

(١) ساتورن هو إله الزراعة، وأوبس هو إلهة الحصاد (عند الرومان).

لاتعود نفسي إلى نفسي: لكن ذاتية كلّ واحد ممن في المكان تبدأ تطبع فيَّ أنني مُحقت ُفي وقت قصير جداً -ليس فقط بين الرجال؛ فانّ الشيء عينه يحدث في دار حضانة الأطفال[1] . . . »

ويروقني، على هامش هذا الاعتراف، أن أقتبس قطعة مماثلة من يوميات السيرة الذاتية لشاعر ألماني معاصر، هورينر ماريا رلكه[2]:

«ماالأشعارُ، كما يتخيّل الناس، مشاعر َليس غير؛ إنها تجارب. وابتغاء أن ينظم المرءُ قصيدة واحدة يحتاج إلى أن يرى مدناً كثيرة، وأناساً كثيرين، وأشياء كثيرة؛ يحتاج إلى أن يتعرف إلى الحيوانات، وطيران الطيور، والإيماءات التي تلوّح بها الأزهار الصغيرة وهي تتفتح عند الصباح. يحتاج الإنسان إلى أن يكون قادراً على العودة في فكره إلى طرقٍ في أصقاع مجهولة، وإلى لقاءات مفاجئة، وإلى توديعات حدَس بها قبل وقوعها بوقت، إلى أيام الطفولة التي تظلّ مبهمةً، إلى الوالديْن اللذين على المرء أن يتألّم لهما حين كانا يسعيان إلى تقديم شيء من السعادة التي لم يفهمها الإنسان (فقد تكون سعادة لإنسان آخر)، إلى أسقام الطفولة التي تبدأ بدايةً غريبة جداً بعددٍ هائل من تحوّلات خطيرة ومعقّدة، إلى أيام أُمضيتْ في حجرات منعزلة وصامتة، إلى صباحات بجانب البحر، إلى البحر نفسه، إلى المحيطات، إلى ليالي الارتحال التي اندفعت قُدماً بنبلٍ وطارت مع كلّ نجم -ولايزال هذا غير كاف لأن يكون المرءُ قادراً على التأمّل في هذا كلّه. ينبغي أن يكون ثمة ذكرياتٌ لليالٍ كثيرة من ليالي العشق، وكلّ ذكرى مباينةٌ للأخرى، ذكريات صرخات النساء في المخاض، ذكريات النساء في المخاض، ناحلات، شواحب، نائمات، وقد غلّقن الأبواب على أنفسهن. على الإنسان، أيضاً، أن يكون قريباً من الموت، عليه أن يجلس بجانب الميت

(١) Letters، ١، ص٢٤٥.

(٢) مذكرة مالتي لوريد زبْرج، لرينر ماريا رِلكه. ترجمها جون لنتون (مطبعة هوجارث، ١٩٣٠).

في حجرة ذات نوافذ مفتّحة، وضجيج متقطع. ولايزال ذلك غير كافٍ لامتلاك الذكريات. عليه أن يكون قادراً على تناسيها حين تكون كثيرة، وعليه أن يصبر كثيراً لانتظار حضورها ثانية. فالذكرياتُ نفسُها هي تلك المادة. وحين تستحيل دماً يسري في جملة النّسغ، وحين تستحيل إيماضة وإيماءة لااسم لها ولا قدرة على تمييزها من ذواتنا -حينئذ فحسب، قد يحدث في ساعة نادرة أن تنبثق في غمرة هذه الذكريات الكلمةُ الأولى من قصيدة».

. هذان الوصفان للعمليّة الشعرية يكمل كلٌّ منهما الآخر. ويشدّد كيتس على الطبيعة التقبّلية لشخصية الشاعر، وتقلّبها، وافتقارها إلى الثبات، وحاجتها إلى الصلابة. أما رِلكه فيبيّن كيف أنّ تجارب طبيعة مثل هذه الطبيعة التقبليّة تغدو مركباً من دمه وجوهره -وإذ ذاك فحسب تظهر ملتحمةً في الكلمة الشعرية.

ولذلك نعود إلى تمييزنا المبتكر بين «الشخصية الخلقية والشخصية character and personality» وأهمية هذا التمييز للحاسية الشعرية وللفعالية الشعرية. لقد سعيتُ إلى تحديد الطبيعة الجوهرية للشعر، وأظهرتُ كيف أنّ وجوده الحقيقي يستند إلى «القابلية السلبيّة» للشخصيّة، وكيف أنها متعرضة مع «القابلية الايجابية» للشخصية الخلقية»، وأوضحتُ المدى الذي يكون فيه الشعر تلقائياً وحدْسيّا أكثر منه مدركَاً واستنتاجيّاً. وأنا مقرٌّ بأنني إن وقفتُ بنظريتي عند هذه النقطة فسيترك ذلك انطباعاً بالنقص. ولايجد المرء مندوحة عن أن يسلّم بأنّ ثمة حقيقة مافي تهمة أرنولد قصيدةَ Endymion بالتفكّك. كان كيتس شاعراً رومانسياً، وكذا كان رِلكه لذلك السبب. فهل سائرُ الشهادات التي قُدّمتْ قبلُ، لصالح نظرية للشعر وللشخصية الشعرية، إلاّ تسليمٌ بالنظرية الرومانسية في الشعر؟

لقد فطنتُ في الفصل الذي يعالج علم نفس الشخصية الخلقية

والشخصية، وينبغي أن يوضع هذا في الحسبان، لاقتراح مبدأ تماسك الشخصية؛ ويطيب لي في الختام أن أعود إلى هذا المبدأ في ضوء مناقشتنا اللاحقة لطبيعة الشعر. فالسيد فرناندز يربط، في الفقرة المقتبسة في الصحيفة (   ) والهامة جداً لمناقشتنا كلّها، تماسكَ الشخصية بتماسك الفكر -الفكر الذي تسنده قوانينه الذاتية؛ ذلك الفكر الذي هو دائما على وفاق مع الحقيقة المطلقة. إنّ البنية الكلّية لهذه النظرية الشعرية الخاصة، وكذا لفلسفة الحياة التي تُبنى عليها، ستصيران مزقاً مالم تربطا بالاعتقاد بشيء أسماه سانتيانا مملكة الجوهر؛ ولايمكن تصوّر الشعر الأسمى دون حدْسٍ بالوجود الصرّف ودون الإحساس بالوجود. وإذا ماأصاب اجتهادي فإنني أذهب إلى أنّ الشاعر ينبغي أن يعيش في اللحظات الخاطفة للكشف، لكنّ كشفه في هذه اللحظات ينتشر عميقاً وبعيداً جداً، وتقاس درجة انتشاره بمقدار فكر الشاعر أو ذكائه. ومثلُ ذلك، حقاً، تماسكُ شخصية؛ لأنّ «الفكر تتكفّله قوانينُه الخاصة به». إنه دائماً محاولةٌ في النظام، وفي الترتيب، ومن هنا ليس في مقدوره أن يتقبل عقائد الشخصية الخلقية التي ستحدّد نطاقه، أو توجّهه وجهة واحدة؛ وذلك أقل آثارها. لكنّ مدى النور الساطع للذكاء، حركيته الجوهرية، لايمكن أن تلتبس بتقلّبات رومانسية زائفة، أو أية نظرية شعرية تفترض مقدماًسيادة العاطفة، وتفترض أنّ الشعر تعبيرٌ مباشر عن العاطفة. ولست إخال أنّ شيئاً مافي هذه المقالات ينتصر لنظرية كهذه. ويعارض هذه النظريةَ إلحاحي على الشرعية الموضوعية للكلمة الشعرية، وكذا يعارضها تضمّينُها، حيثما حلّت، الطبيعةَ الموضوعية لمادة الشاعر -وتضمّنها تفاهة العواطف التي لاتتكفّلها التجربة. لكنّ التجربة أكثر ضرورةً من ذلك؛ فالعقل ينبغي أن يسمو فوق عالم الوجود إلي حيث عالم الجوهر، ولايتأتّى الوصول إلى ذلك إلاّ بالكشف العقلي. ولقد عبّر سنتيانا، وإلهامي في ولاءات كثرية جداً، عن هذه الحقيقة ببيان تامٍ:

«هذا العجزُ من الخيال عن إعادة تركيب ظروف الحياة وبناء إطار

الأشيـاء الأقـرب إلى رغبـة القلب، خطيـرٌ على الولاء الثّابت لما هو نبـيل ورائع. ونحن نسلم أنفسنَا إلى ضربٍ من الإعجاب الممتنع، من دون معيار أو هدف، وحين نسمّي كلّ شبح مزعج باسم جميل نغدو عاجزين عن إدراك امتيازه أو الشعور بقيمته. إننا في حاجة إلى إيضاح مثلنا العليا وإنعاش رؤيتنا إلى الكمال. وليس ثمة إلحاد أكثر فظاعةً من غياب المثل الأعلى الأساسي، ولايمكن أن يكون ثمة إفلاس في قوة من القوى أكثر معارضة للطبيعة الإنسانية من الافلاس في ميدان الخيال الخلقي، أو أكثر معارضة للحياة السليمة. وعندنا، في المقابل، قدراتٌ، وعاداتٌ، ودوافع. وهي الأساس لمطالبنا. وعلى الرغم من تنوّع هذه المطالب فإنها تؤلّف معياراً حقيقياً للقيمة نشعر من خلاله ونحكم. والمثل الأعلى حالّ فيها، مادام هذا المثل الأعلى هو البيئة التي ستجد فيها قدراتُنا استخدامَها الحرّ وعلمها المناسب. ولن يكون الكمال غير العيش تحت وطأة هذه الظروف. ولهذا فإنّ وعينا المثلَ الأعلى يغدو متبايناً حسب ارتقائنا في سلّم الفضيلة، وحسب القوة والضبط اللذين تعمل فيهما قدراتُنا. حين يكون الإيقاع الحيّ تاماً، وحين يكون الفعل صرفاً، فإنّ الولاء للكمال ينفذ إلى الرؤية. والحقّ أنه لن يكون سعيداً إنسانٌ ليس لديه، طول حياته، لمحةٌ عن الكمال، إنسان لايقدر في نشوة الحبّ أو نعيم التأمّل أن يقول: لقد وُجد. ومثلُ هذه اللحظات من الإلهام هي معينُ الفنون، الذي لن تكون له مهمة أسمى من أن يرفدها بماءٍ جديد[1]».

وقد يكون ضرورياً أن نعود في الختام إلى مسألة أثيرت بإيجاز في إحدى الصحائف الأولى: وهي صلةُ الشاعر بالقيم الموضوعية لتقليد أدبيّ. وتعتمد هذه المشكلة تماماً على مانقصد إليه بمثل هذه العبارة. ليس ثمة تقليد أدبيّ واحد، وإنما تقاليد كثيرة؛ ثمة، فعلياً، تقليدٌ رومانسيّ وكذا تقليد

(١) كتاب «The sense of Beauty» (١٨٩٦)، ص٢٦١-٢٦٢.

كلاسيّ، ومهما يكن، فإنّ التقليد الرومانسيّ يظفر بتاريخ أطول. والمشكلة كما أراها، ثانية، مشكلةُ الذكاء -مشكلة ذلك الذكاء الذي يعمل عفوياً في كلّ حين تكون فيه الشخصية حرّة. إنها مجرد حاجة إلى الذكاء لرفض التجربة التي جسّدها شعرُ الماضي، لكنّها تسفر أيضاً عن حاجة أكبر إلى الذكاء لرفض التجربة التي يجسّدها الشعر الحاضر. ولن تكون مهمة الشاعر في هذا المقام إلاّ أن ينبذ تحالفه مع المؤسسات الأكاديمية. لكنه إن كان لامحيد عن تطبيق الاختلافات التاريخية على عصرنا هذا، فسنجد أنفسنا في مأزق؛ لأننا سنكون مضطرّين إلى قبول ماليس بعصر صلابة في وقت يجوز أن يكون عصر تُخمة؛ وإن كان حقاً عصر إجهاد فإنّنا أكثر ارتياباً في شأن طاقته. أقصد أنه ليس بيّناً مايمكن تطبيقه عليه من العصرين الرومانسي والكلاسي، ومن مقولات التقليد الرومانسيّ أو الكلاسيّ. وليس بين يدي الشاعر في زماننا بديلٌ عن أن يعوّل على «منظور داخليّ موثوق»، على تماسك الشخصية القائم على أعدل شهادة وهي شهادة الأحاسيس. وأنا مستبينٌ أنني سأُتّهم بأنّني ماصنعتُ غيرَ أن ألبستُ الرومانسية القديمةَ تعبيرات جديدة؛ لكنني، وقد كُتب عليّ أن أخوض غمار هذه المناقشة الأكاديمية، ربّما أقبل عندئذ عبارة «إعادة اعتبارٍ للرومانسية» بوصفها تعبيراً مناسباً لتطلّعاتي.



الفهرس



٢٥٠٠ ط ١/٤/١٩٩٧





أول الكلام، بدايات الأمم، جاهليتها شعر، وربما نهايتها.

لاتُبقي البشرية في ذاكرتها أثراً ما أو إنساناً ما إلا إذا كانت له شاعريته. فأفلاطون شاعر سواء بسواء هو وهوميروس.

... ويبقى بدون جواب السؤال القديم الجديد عن الشعر: ماهو؟

المرحلة الراهنة نثر خالص. بدأت مع بداية هيمنة الآلة. ومن الطبيعي أن يسأل الإنسان عما يعوزه والسؤال عن الشعر على القمة بين فيلسوفين «كنت» في بحثه عن (معايير الحكم على الذوق)، وهيغل (تحليل الآثار الشعرية الهامة) والشعر هنا يشمل الفن. موقع كتابنا هذا بين الاثنين، فمؤلفه فيلسوف، يعرف أكثر من أي إنسان آخر أن الجواب عن ماهية الشعر ممتنع. ولكنه يعرف أيضاً أن البشرية لاتطرح حقاً على بساط البحث إلا المشكلات التي تتحداها. ويعجبك في كتابه ترتيبه الكلاسيكي بالمعنى التعليمي، فتصنيفه للقضايا منطقي: الأداء الشعري - طبيعة الشعر - بنية القصيدة. التجربة الشعرية ودور كل من الأسطورة والحلم في أحداثها.. ويطرح المسألة التي طالما أربك الجواب عنها الشعراء وشراحهم عن (الغموض في الشعر) يحق لك أن تتساءل: أهو حقاً الشعر غامض؟ ثمة غموض في كلمة (غامض) فالمعادلة الرياضية هي قمة الوضوح. إذن ما الغموض ماالوضوح في الشعر؟

هذا الكتاب يعلمك المسألة الأهم في البحث: كيف تطرح سؤالاً.

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٧

سعر النسخة داخل القطر ١٠٠ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل ٢٠٠ ل.س